北京大学古代文明研究中心学术丛书之四
教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

山西乐户研究

项阳 著

文物出版社

Centre for the Study of Ancient Civilizations, Peking University
Publication Series, No. 4

STUDY OF *YUEHU* OF FEUDAL CHINA IN SHANXI

Xiang Yang

Cultural Relics Publishing House
Beijing•2001

封面设计：张希广
责任编辑：肖大桂

图书在版编目（CIP）数据
山西乐户研究/项阳著.-北京：文物出版社，2001.10
（北京大学古代文明研究中心学术丛书）
ISBN 7-5010-1299-7
Ⅰ.山…　Ⅱ.项…　Ⅲ.音乐史-山西省-古代
Ⅳ.J609.22
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 068524 号

山西乐户研究
项阳　著
*
文物出版社出版发行
（北京五四大街 29 号）
http://www.wenwu.com
E-mail:web@wenwu.com
北京市美通印刷厂印刷
新华书店经销
787×1092　1/16　印张：19.25
2001 年 10 月第一版　2001 年 10 月第一次印刷
ISBN 7-5010-1299-7/K·554　定价：80 元
2001. 11. 30
博文书社
No. 9479398

国家艺术科学“九五”规划课题

本书的出版得到
“北京大学创建世界一流大学计划”
经费资助

北京大学古代文明研究中心学术丛书编辑委员会

主　任：李伯谦

副主任：王天有　王邦维　程郁缀　郭之虞

　　徐天进　赵化成

委　员：（以姓氏笔画为序）

　　马世长　王天有　王邦维　李伯谦

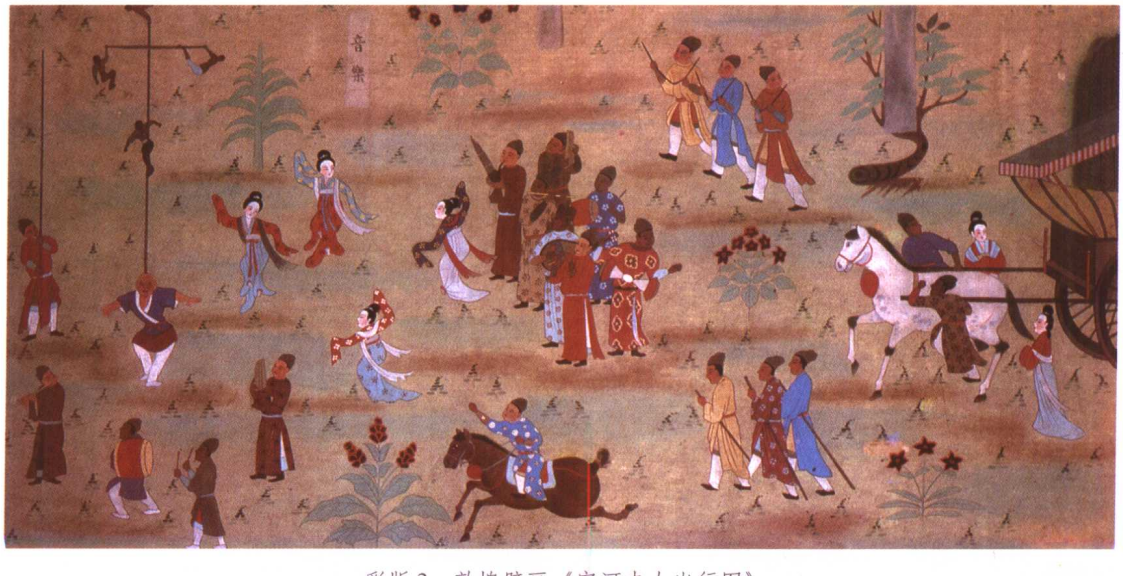
　　严文明　宋豫秦　何芳川　赵化成

　　赵　辉　拱玉书　高崇文　郭之虞

　　徐天进（常务）　夏正楷　程郁缀

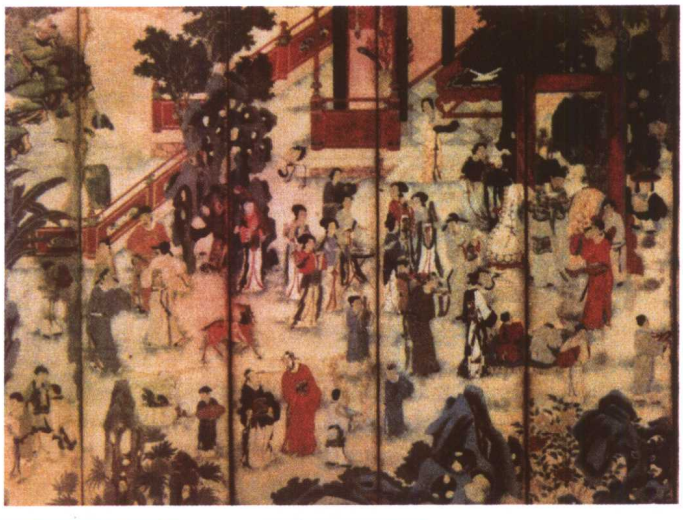
彩版 1
《韩熙载夜宴图》
局部

彩版 2　敦煌壁画
《张议潮出行图》



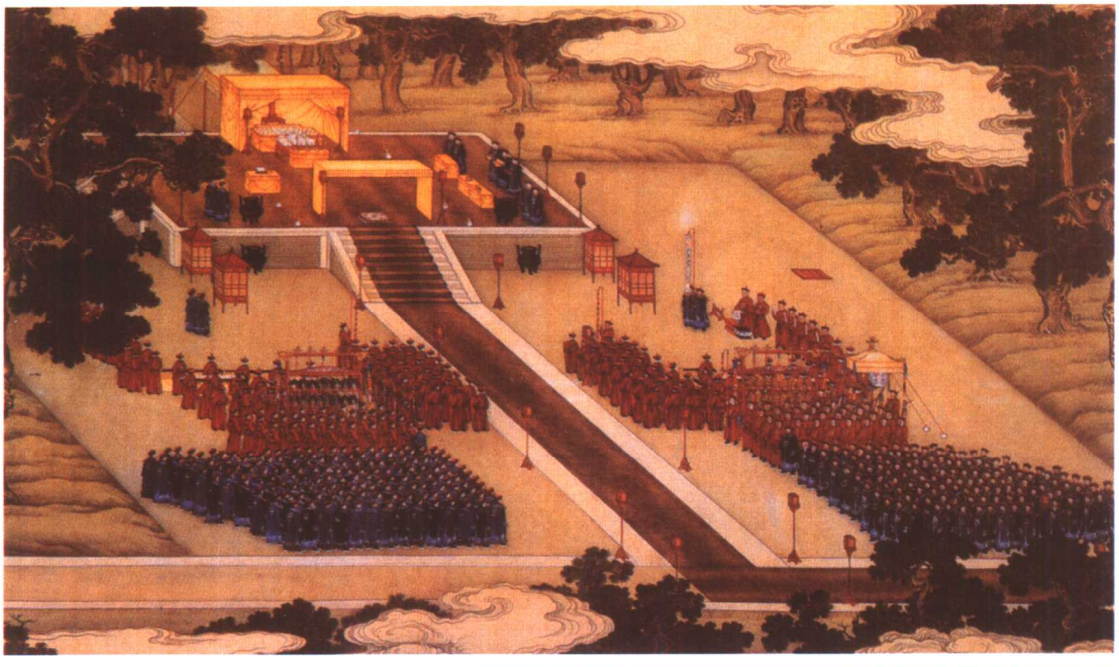
彩版 3　敦煌壁画《宋河夫人出行图》

彩版4　汾阳田村后土圣母庙明代《骑吹图》



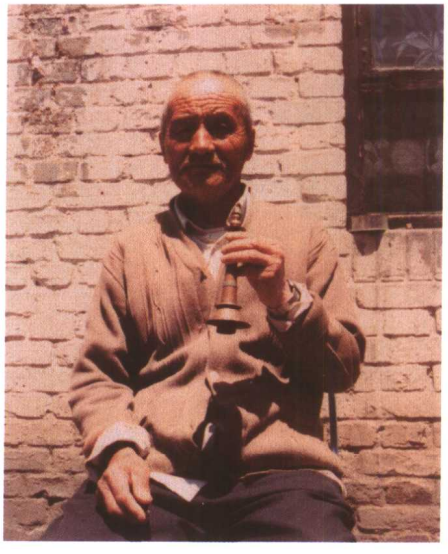
彩版5　芮城明代堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》局部

彩版6　《康熙南巡图》第十卷局部：画舫上的乐队



彩版 7 《雍正祭先农坛图》局部

彩版 8 洪洞广胜寺元代《作场图》



彩版10　襄垣乐户后人陈凤元

彩版9　河津乐户后人
张太娃存张居正祖图

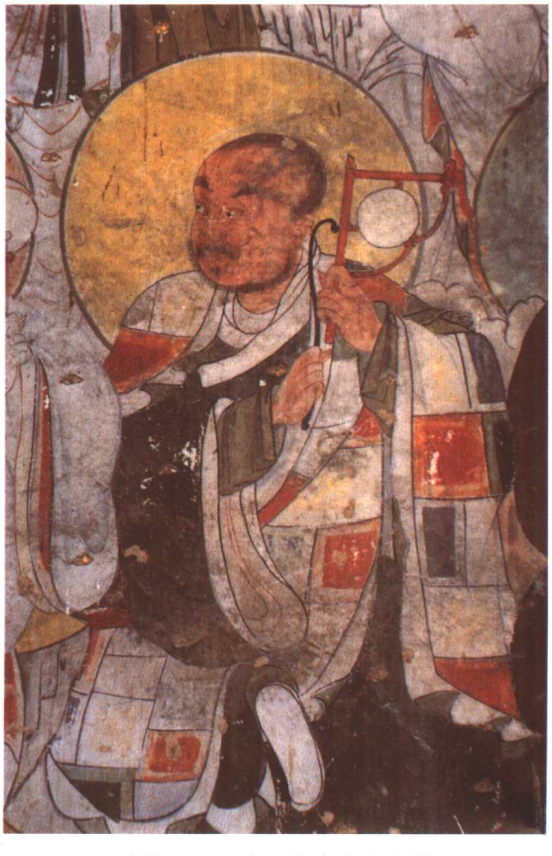
彩版11　河津乐户
后人张太娃的老宅

彩版 12　隰县小西天明代伎乐悬塑

彩版 13　灵邱觉山寺辽代塔伎乐砖雕

彩版 14　新绛阳王稷益庙明代《祭拜图》

彩版 15　晋城玉皇庙清代咽喉殿



彩版 16　五台山佛光寺文殊殿
明代罗汉奏乐图之一

彩版 17　五台山佛光寺文殊殿
明代罗汉奏乐图之二

彩版 19　河津乐户后人郭满喜

彩版 18　河津郭姓乐户祖图

彩版 20　平顺圣母庙是迎神赛社之地

彩版 21　乐户行事时的衣靠正面

彩版 22　乐户行事时的衣靠背面

彩版 23　长治唐代乐俑

彩版 24　长治明代乐俑

STUDY ON *YUEHU* OF FEUDAL CHINA IN SHANXI

ABSTRACT

Yuehu, registered music households in feudal China, were strictly constricted by the hierarchy system known as "registered music household system" which began to emerge in the 5th century (North Wei Dynasty) and developed through to the 18th century (Qing Dynasty). The majority of the registered music households were originally the family members of criminals, political offenders' family members or clans as well as prisoners of war, who were forced to be registered as music households by the government. Once they became registered music households, they were deprived of all the civil rights and were wholly dedicated to the commitment as musicians and dancers in royal palaces, local yamens at different levels, residences of princes or armies. From the objective point of view, they had taken part in and contributed to feudal China's music development in different historical periods and became the carriers of the Chinese traditional music. They would play not only ritual music but also court banquet music. This time-honored system which has a history of more than one thousand years has helped the systemization of Chinese music.

Focusing on the professional activities and life of *yuehu* (registered music households) based on data collected from the living descendants of *yuehu* in Shanxi Province, this dissertation gives a thorough discussion of the development of the Chinese music systemization by way of comparing these collected data with the historical records concerning *yuehu*; and at the same time the author draws a conclusion on the following points:

* *Yuehu's* periodic professional training and being on duty in royal palaces, local yamens at different levels, residences of princes or armies have played an important role in maintaining the main streams of Chinese traditional music.

* While maintaining the traditional music, *yuehu* also played an important role in developing the music.

* In feudal Chinese society it is *yuehu* that played a major role in playing either ritual music, banquet music or music in idolatrous procession and rituals for driving away pestilence.

* Regardless of whom they should serve, their features in terms of service types, peri-

odic professional training and being on duty, etc., would keep consistent.

Besides, the author also discusses the *yuehu's* relationship between (a) traditional operas, (b) Buddhist and Taoist music, (c) *daqu*—grand music, (d) wind and drum music, and (e) other types of music; the relationship between *daqu*—grand music and wind and drum music; the vital impact of wind and drum music on various types of traditional music from the Ming and Qing dynasties to the modern time.

To sum up, this dissertation, from different theoretical angles such as philology, sociology, folklore, musicology, history, archaeology, gives a new explanation of *yuehu's* social status (they were treated as pariahs), way of living, religious belief, organizational forms, organizations they provided service with, and attaches importance to the role played by *yuehu* in preserving and developing the traditional Chinese music. It is *yuehu* that created the history of professional music in feudal China.

中国传统音乐文化研究新视角下的新收获（代序）

袁静芳

乐户，在中国封建社会的历史上是一个独特的、生活在社会底层的社会群体，“专业贱民（罪民）乐人”是对这一群体概括性的定位，他们是中国封建社会礼乐制度的主要参与和实施者，也是中国历史上多种音乐形态的主要创造和传承者。在教坊筵宴俗乐中他们也是主体。乐户自北魏时起被列入另册的户籍延续了一千又数百年，直至清代雍正年间被禁除，这种在中国历史上延续了千年以上的制度，必然形成体系化，其遗产也是相当丰厚的。认识到这一点，则可能将以往在不同层面研讨的问题统一到制度的层面重新释解、重新认识。本书的意义正在于对中国封建社会音乐文化统一到制度的层面从整体上加以考量。

项阳进入博士阶段的学习后，我建议他以山西为基地，以乐户后人的文化遗存作为切入点，努力发掘中国传统音乐文化被忽视和遗忘的东西，将课题做深入。他多次赴山西进行实地考察，几乎走遍了山西省的全部县市，获得了极珍贵的第一手研究资料。他运用历史文献与考古研究的最新成果，结合民族音乐学、民俗学、社会学等领域的理念与方法，对其研究对象进行了迄今为止最为广泛、最为深入的分析与研究，在山西乐户的研究领域内，获得多项突破性的认识与理论研究成果，对当今中国古代音乐史、中国传统音乐理论的研究，具有重要的学术价值。

我们以往对乐户这一群体的认识实在是太少了。说起乐户、乐籍制度以及乐籍文化，许多圈内的学者也不甚了了。项阳从实地调查中敏感地注意到乐户后人承载着深厚的传统音乐文化，结合对文献的梳理和田野作业，通过不懈地努力，终于有了突破性的进展。

研究中国传统音乐文化，要关注的层面相当多，我们以往过多强调对音乐形态自身的研究，也取得了相当多的成果，现在看来这是远远不够的。音乐是人类文化的有机组成部分，项阳将本课题定位在“以制度与乐人与音乐本体相结合的角度进行研讨”，正如答辩委员会决议书中所指出的，这种研究方法尤为可取。他的研究具有开创性，这是研究中国传统音乐文化的新突破。俗语云：正确的开始等于成功的一半。突破口选准了，学问做扎实了，也便有了相应的研究成果。

项阳的硕士研究生阶段是在厦门大学度过的，在那里他选修了多种人文学科的课程，综合大学的学科优势对知识结构的调整很有助益，他对学术研究是比较执著和努力的。为了《山西乐户研究》这个课题，他先后查阅了古代、近代文献以及学术期刊近300种，做了40余万字的读书笔记，田野考察也做得扎实深入，这反映出他的学术积

累和工作量度。

自20世纪80年代以来，国家投入大量人、财、物力搞的十大集成志书工程，是对中国文化遗产的一次大检阅。在幅员辽阔、文化传统积淀厚重的中国，如果不是有着统一的规划，动用集体的力量，如此浩繁的工程是很难想像的，这是功德无量的大好事。所有这些，都带有抢救的性质与意味。在社会发展的今天，如果我们不能够将这些资料保存下来，若干年后则很难看清楚中国的音乐文化传统究竟是什么样子了。现在“集成工程”已进入丰收的高峰期，这些依然在民间有着广泛遗存和生命力的传统文化，信息内涵丰富，根据集成志书所提供的脉络线索，导致对许多问题重新认识。与传统音乐文化相关的有民歌、器乐、戏曲、舞蹈等多种，使得我们以往对中国传统音乐文化的认识渐趋系统化、整体化。对乐户和乐籍制度的关注，是集成工程开展以来的巨大收获。山西的音乐工作者在普查中从民间艺人手中征集到许多珍贵的资料，并已经有相关的成果问世，这对认识和研究乐籍文化奠定了非常好的基础。正是对这些材料的整理归纳，才使得乐籍制度的概念显现出来，这是由量到质的转化过程。乐籍制度影响了封建中国一千又数百年，并非仅限于山西，我们相信在“集成志书”为研究者所提供的翔实可靠资料的基础上，对中国封建社会乐籍制度的研究，定能够有更大的收获。

历史上，乐籍涵盖了宫廷、各级地方官府、军旅的乐人，甚至在相当长的一个历史时期包括了寺庙中的乐人。正是乐籍制度的存在，才使得以上这多层面的乐人在音乐文化上有着相当程度的一致性。绝非仅仅是山西有乐户，只是山西在现阶段乐户后人相对集中，所承载的与乐籍制度相关的文化遗存相对完整、丰富。对乐户、乐籍制度的研究尚处于初期阶段，项阳的论著在为大家提供了研究中国传统音乐文化的新视角的同时，也为从事中国传统音乐文化研究的学者提出了新的课题。当大家对乐籍制度有了较为充分认识的时候，我衷心希望有更多的人加入到研究的行列中来，根据各自的专业方向，对乐籍制度进行多角度、多层面、全方位的研讨，从而使得我们对传统音乐文化有更为明晰的认识。我同意答辩委员们的评价，他的论文具有较好的综合分析能力和较强的学术敏感性，其论点和论证过程具有较高的理论价值，这来自于他的学术积累，由此也显现出改革开放以来中国音乐学界的新发展，当我们国家自己培养的硕士、博士形成群体优势的时候，也是中国音乐学的研究向更深层次的新起点。还要看到，音乐学是一门需要耐得住寂寞的学科，在目前的社会大环境中，有淡泊名利、潜心研修学术的一群，这也正是中国音乐学研究的希望所在。

北京大学古代文明研究中心主任李伯谦教授和秘书长徐天进先生决定以中心的名义资助本书的出版。作为项阳的论文指导教师，我在此谨致以衷心的谢意。

2000年岁末于中央音乐学院

前　言

近年来，对作为中国传统文化有机组成部分的传统音乐的研究，取得了较大的进展，在某些领域甚至可以说是突破性的，人们越来越注意到整体研究的重要性。传统音乐的传承有着诸多种形式，乐谱、乐器、乐种、乐律、乐舞等反映出传统音乐的各个侧面，更为重要的是，保存传统音乐的根本在于传承这些音乐形式的乐人。音乐学家郭乃安先生指出：

> 音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各个不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究，就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是为人所创造的，它的每一个细胞无不渗透着人的因子。①

音乐学的发展，不可规避的一个事实就是，对乐人的研究至关重要。就传统音乐的研究而言，由于对乐人研究的薄弱，导致了多方面的障碍和局限。在某种意义上讲，正是由于对乐人研究的滞后，使得传统音乐研究在许多环节上难以接通。由于对具体音乐文化现象缺乏宏观的把握，把本来是属于一个整体的传统音乐体系人为地割裂开来，虽然下了很大的功夫，往往是事倍功半，症结在于难以接通。固然，人们在进行研究时应当有所侧重，由点到面地深入，将问题各个击破，但缺乏对音乐文化宏观认识与把握的研究，往往会陷入困境。当我们换一个视角，以制度和乐人为主线，则感觉到中国的传统音乐无论在宫廷还是地方官府、军旅，寺庙还是民间，其实是一脉相承的。虽然千百年来随着政权的更迭，中原与周边地区、中原与西域、南方与北方的音乐文化不断交流与融合，不断创造出新的音乐体裁与形式；由于文化、地理、民俗、民族、方言等多方面的因素，各地的音乐文化表现出一定的差异性，但其主脉是清楚的。远的不论，从中国进入封建社会之后，基本上是一个大的统一体，特别是自北魏时期建立了乐籍制度后，这条脉络更是清楚。在中央政权的腹心地带，以及影响所及的区域范围，每一种制度均是上情下达，上行下效。自上而下或称自下而上地形成一个网络并具有体系化的特征。乐人以及乐籍制度的层面是我们所要刻意关注并加以研讨的。

---

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 684～694 页。

乐籍制度是北魏以后封建社会音乐体系的核心体现，虽然各个历史时期对乐户的称谓以及观念、内涵的认识上有所不同，在政策上对待乐户的宽严程度也不尽一致，但乐户的基本特征是同一性的，乐户是中国传统音乐文化的主要承载者。乐籍制度，其体系既是封闭又是开放的，其结构与组织既是严密又是相对松散的。说其封闭，是因为从宫廷中的掖庭，太常寺中的太乐署、鼓吹署，教坊到地方官府中的乐户与军中乐营的营户，以及寺庙所属的音声人均是有统一的组织结构。乐人们世代传承，虽然入籍的方式各有不同，并因服务的机构不同而在社会地位方面有所差异，但其贱民的身份是不变的，凡入籍者则必须遵守其规范。说其开放，自这种制度建立之后，各个朝代从宫廷到地方官府总有一些乐人以种种原因而脱籍，还其自由身，将他们所传承的音乐文化向民间扩散。而且，除了在宫中的长役者，即便是在宫廷执事的乐户在非值番的时间也要返回地方上居住，这也具有相当的开放性。说其严密，这一群体一旦入籍便失去了平民所具有的多种社会权利，以“贱民”的身份承受着种种的社会不公，并以专门的户籍列之，打入另册，从制度上加以束缚。说其松散，地方官府管辖的乐户每年必须在一定的时间内到各级衙门中执事听差之外，有相对自由支配的时间。作为官鼓手，在没有除籍之前，虽然身份卑微，由于职业的需要他们成为各地方官府中吃俸银的一群。他们也有田地，并以为官府执事听差的方式充付徭役，平时除耕种外则为四乡八里的百姓提供音乐服务。正如我们在调查中听到某县的乐户后人们所言：县太爷管多大地盘，我们就管多大地盘。言下之意即是，这一方土地上的各种民俗活动、节日庆典、祭祀典礼、老百姓们家中的红白喜事等等，都是他们施展技艺的场所。

这些乐人，在宫廷中归礼部管辖，服务于太常寺的太乐署、鼓吹署和教坊等机构，出于宫廷中繁复礼仪的需要，对这一群体必须相对固定。居住于各州县定期到宫廷进行轮值的乐户艺人，更有统一的要求，在行为规范以及技艺水准，曲目形式律调谱器等多方面都表现出相当的一致性。宫廷筵宴等场合，对教坊乐人需求量更大，使用也更加频繁，声色技艺的要求也更高。正因为此，在宫廷和军旅以及地方官府中的这一群体才一直延续，并以制度加以制约。应当看到，乐户们所从事的音乐活动也是分等级的。宫廷中的乐户，既承担宫廷雅乐，也承担宴乐，虽然有时分工精细一些，但作为御用的乐人，只要朝廷需要，则不管什么形式的音乐都要努力完成，宫中乐人所掌握的音乐是“雅俗”兼备的。而作为地方以及军旅中的乐人，则不像宫中乐人要演奏在专门的场合，诸如专为皇帝、皇太后等人所用的乐曲，虽然也需要一些仪式音乐，诸如祭祀、典礼等等，却是雅俗兼备，更多传承的是教坊体系的俗乐。地方官府与宫廷中的乐户所奏的乐曲一脉相承，有些干脆就是教坊乐以及部分礼乐的照搬。但既然是在各地，总要受到区域文化的影响，就山西看，许多乐曲呈现出地方性、区域性的特色，无论是曲目还是调式、调性的变化等方面都可以证明。当然，对乐户后人们所奏的曲目中显现地方性、区

域化特色应该作具体分析，这更多是在清代乐户除籍之后的近三百年来一种演化或称变形后的特征。这一点，我们将有专门的论述。总体说来，乐人们所掌握的乐曲应当是“雅俗兼备”的。

虽然中国音乐自乐籍制度建立以后发生了相当大的变化，诸如南北朝时代的清商乐、相和大曲，到隋唐时代的歌舞音乐为主导的大曲形式，宋代以下以戏曲音乐为主导俗乐形式等等，无论是对外来形式的汲取还是传统内部形态的变迁，乐户们都是这种转型与改制过程中的中坚力量。毕竟他们是传统音乐文化的主要创承者，也始终是各个时代音乐文化潮流的弄潮者。他们以种种方式从民间走向各级官府直至宫廷，又从宫廷返播地方官府与民间。据此，他们所承载的种种音乐形式，也由宫廷而地方的形成了一条主干脉络。

对这些乐人的技艺，是有着统一规范的。各个时期有不同的具体要求，诸如唐代宫廷乐人必须学会五十首以上的“难曲”，宋代教坊中，乐人们技艺要求规定得尤为清晰，这便是“男记四十大曲，女记小令三千”。据在山西文物普查工作中发现的由乐人们保存的从明代至民国期间的多种手抄本，四十大曲的曲名与宋代典籍中的记载竟然大致相同，只有少数变异。要知道，每一套大曲含有若干曲牌，同一曲牌又在不同的乐调中使用，呈现出多种调式、调性的变化，汇总起来是一个相当大的数量，由此也显现出乐人们的造诣之深。联系到现在各地被冠以“山东鼓吹”、“山西八大套”、“辽阳鼓吹”、“西安鼓乐”等大量曲牌一致的情况，使人产生如下的考虑，即中国传统音乐应该是有一条主脉。虽然在历史的长河中这条主脉不断繁衍出新的内容与形式，在发展过程中由于地望、方言等多方面的因素融进了地方的风格，从而有所差异，但其主脉是一致的。传承这条主脉的正是乐籍制度下的乐人们，贯穿于宫廷、地方官府、军旅、寺庙乃至民间。

乐籍制度在清代雍正年间解放贱民的运动中被革除，但实际的情况却是直到民国期间，由于传统的惯性而一直延续，成为制度解体之后的“约定俗成”。通过对山西等地的实地考察发现，二十世纪以来，特别是在二十世纪下半叶，音乐传统发生了严重的断裂，承载传统的乐人们多已风烛残年，由于对传统音乐文化的保护力度不够，听任其自生自灭，如不抓紧对其抢救并进行全面深入地研究，则可能随着这一群体的消亡而损失殆尽，这正是我们所要刻意关注的。一些鼓乐班社不断加入世俗新曲小调以适应现代人的审美情趣和欣赏口味的同时，许多传统乐曲很可能随着老艺人们的谢世而不复存在。的确，在二十世纪的文化转型中，许多传统的东西没有了其生存环境而在社会的巨变中消失，如同渔民们的拉网号子，在有了机器起网的情况下而必定消亡一样。毕竟，这些艺术形式赖以生存的环境有了相当的变化甚至是根本性的消除。人们常常讲文化转型之后“似曾相识燕归来”，但这只是“似曾相识”了，有些东西失去了便再也不会复生。毕竟，社会在变。我们所做的即是将中国传统音乐文化深层的与形态的东西加以发掘和

分析归纳整理，以期在转型之后，能够将其中优秀的文化因子传承下去。这也是从史学、文化学、民族音乐学、制度的角度与层面对中国传统音乐进行研究的根本所在。

中国传统音乐一个重要的特征，即乐人们千百年来更多是以口传心授的方式进行传承的，人的消亡，很可能导致由其承载的传统的消亡。作为中国的乐籍文化，即便是有乐谱传世，由于中国古代传统乐谱多记骨干音（古琴谱除外）的特殊性，如果不是深谙其道，则很难将这种音乐符号所承载的音乐完美地再现。调查中发现，就历史上乐人们必须掌握的“四十大曲”而言，现在已经没有哪一个乐人能够全部将其说出，至于全部演奏更是无从谈起。因此，我们应该通过全面的考察，细致的工作，将散见于各地的乐曲加以集合，力图将这一群体所承载的传统音乐文化复原。

乐户在中国历史上是一个独特的社会群体，是中国传统音乐文化的重要承载者。从北魏时期发端，到清代雍正年间被禁除，前后经历了一千四百余载，是一种有着非常复杂背景的，与政治、社会组织、经济、民俗等多方面相关的，封建社会制度下独特的音乐文化现象。这个群体活跃在宫廷、军旅、地方官府、寺庙和民间，以“贱民”的身份世世代代、祖祖辈辈从事着以“乐”作为主要谋生手段的行当，成为充满着血泪辛酸的社会群体。

音乐，是人类表达情感的重要形式，在社会分工日趋细致的奴隶和封建时代，除了自娱自乐的情感表达之外，有了专以音乐为谋生手段的社会群体，他们以音乐的创作、演奏、演唱作为谋生的主要手段，以换取生活上其他方面的需求。

所不同的是，现代的音乐家们，是凭着对音乐的喜好和兴趣的不断加深，通过专业院校正规的训练和自身不懈的努力，成为各个层面音乐艺术团体的专门人才，以获得相应的报酬来维系生计。他们以出色的技艺和作品赢得世人的尊重，他们所从事的工作属于上层建筑，以优秀的精神文化产品奉献给社会，享有公民的一切权利；而历史上的乐户则是“贱民”。首先，从人格以及社会地位等多方面与齐民是不等的，在户籍制度上，这些人与平民也不相同，以“另册”归之；其次，自北魏时起入籍者多为“罪罚”之人的亲属；就其所从事的职业说来，除了以音乐技艺取悦于人之外，其中的女乐，甚至还要从事妓女的轻贱职业；其所学的音乐技艺，并非完全是出于兴趣和爱好，相当一部分人是从母胎中就注定要以此为业，承受着巨大的社会不公。在宫廷中，专为王公贵族服务，地方官府中也少不了他们，还有一部分成为军旅中乐营的营户，随军服务。亦有一部分人为寺属乐户，成为寺庙中以乐礼佛供养的文化活动的主要承载与传播者。即便是在民间，百姓们也离不开这一群体，婚丧嫁娶、风俗节庆都少不了他们，然而，却不把他们视为同类——不把他们当“人”看，“王八、戏子、吹鼓手”成为极具鄙视意味的话语，这些人“生不进祠堂，死不进祖坟，同色为婚”，轻贱至极。

他们所从事的音乐活动具有多样性，并随着时代的发展不断注入新的内容。既有典

礼仪式等雅乐，也有筵宴的俗乐；既有军旅中的鼓吹，亦在地方性的民俗性的甚至是宗教性的音乐文化活动中展示技艺。自北魏以下，中国传统音乐中的多种音乐形式的创造和传承，都与乐籍中人有着直接或间接的关系。乐户是专业的音乐艺人，是中国传统音乐文化的重要创造者和承载者。

乐户，在各个历史时期入籍人员的成分以及社会地位是有所不同的。换言之，各个历史时期乐户人员的构成及其在社会的各个层面中所扮演的角色有所差异，当然，就以“乐”为职业这一点是不变的。

隋统一中原，将周、齐、梁、陈等国度的乐人悉数接收为其所用，乐籍群体在宫廷中得以相对集中与扩大。唐宋时期，太常、教坊中的乐人均为乐籍中人，与宋代交错叠置的辽、金等少数民族政权，也承继了宋的制度，将乐人单列乐籍。即便是在元代，乐籍制度仍旧得以延续。明代，是乐籍制度的畸变期，这与统治者实行的政策有着密切的关系，许多对当权者不满、作为政治的牺牲品，以及当权者认定的罪吏，则会被全家、甚至全族籍没，其中的许多人则沦为乐户，这在官书和野史中都有记述。清代，呈现出乐籍制度最后的繁荣，直至此种制度的解体。自乐籍制度建立起，便有多种形式的脱籍与解放，其中相当的人户得以恢复良籍，同样，亦有相当多的人户被充入其间。如此反反复复，一直没有根本性的解决。直到清代，又经历了多次反复，《开国方略》载：

> 崇德三年（1636清太宗）秋七月丁丑，谕曰：礼部承政祝世昌奏请禁止阵获良人妇女卖充乐户一疏，祝世昌岂不知乐户一事朕已禁革？
>
> 《贰臣传馆稿》：崇德三年祝世昌疏言：俘获敌人妇女有籍入乐户者，请概释奉。[①]

可见乐户的禁革并非易事。有令不行的情况甚多，太宗之后直至雍正元年，才痛下决心，终将乐户禁除，使包括乐户在内的贱民“与齐民同列”。然而，就实际情况看，虽然作为宫廷中的乐户被禁除了，但上谕在地方官府中未被严格地执行，雍正以后，乐户仍然在地方官府所辖的区域继续存在，这种情况一直延续到民国时期。

我们在对山西的实地调查中惊奇地发现，这个特殊的社会群体直到现在还有孑遗，作为除籍之后乐户的后人，从分布来看，并非一时一地，而是普遍存在。通过对乐户后人的采访，并与历史文献等多方面的材料相印证，相信会对中国传统音乐的研究有相当的益处。

一个很值得探讨的现象就是，历代统治者对音乐教化人的功用是充分肯定的，所谓：

> 制雅颂之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁

① 参见俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二，求日益斋刻本。

> 瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已，不使放心邪气得接焉。乐在宗庙之中，君臣上下同听之，莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，莫不和顺；闺门之内，父子兄弟同听之，莫不和亲。又有昧任离禁之乐，以娱四夷之民。斯盖立乐之方也。①

先秦之时诸子百家大多都有论乐的文字，此时对音乐的认识更多与“礼”相辅相成，凡礼必用乐。孔夫子在其所授之“六艺”中亦将乐置于礼之下，而在射御书数之上。在礼乐制度中，礼中有乐，乐为礼生，音乐从一种自在自为的状态被赋予政治与社会的功用。如此，“乐”便产生了新的内涵。作为人的道德行为规范所不可或缺的礼，人人都要习之，当在典礼、仪式等多种场合均需与礼相合之乐时，对乐人的需要量也就越来越大。人欲膨胀，为享受而用的“乐”文化也随之生发，由是便形成愉悦他人的固定职业群体。“乐”成为一种谋生的手段，这显然与完善自我、自娱自乐宣泄情感而为之是不相同的。在礼乐制度下，当用奴隶们来完成此项工作的时候，乐之神圣与人之卑贱之间的对立矛盾已经形成，并由此而奠定了其后封建社会中作为专业乐人社会地位的基调。至于明确以罪罚之人、阵获俘虏、罪民家眷编入专门的户籍而专门从事音乐的制度，就目前所见的史料，是北魏时期以后的事情。这便是乐籍，编入乐籍的则称为乐户。乐籍制度的建立，对中国音乐文化传统产生了至关重要的影响。我们将要讨论的正是乐籍制度下的中国传统音乐文化。由于山西的乐籍文化传统直至二十世纪上半叶仍以“活化石”的形式保存得相对完好，内涵丰富，因而，我们的目光要更多地投向于此，点面结合进行全方位的研讨。

对于身处贱籍的乐户，由于其特殊的身份和社会地位，在封建社会中除了清代学者龚自珍的《京师乐籍说》和俞理初的《除乐户丐户籍及女乐考附古事》外，少见专论。又由于这一群体在清代已被除籍从良，加之其在民间的许多活动均与民俗有着直接的关联，而这些民俗在相当长的时间作为封建迷信加以革除，以致依附于这些民俗的音乐活动也被禁止，所以更是少有人问津。直至二十世纪八十年代初期之前，中国学术界对此少有关注。

八十年代，张正明先生依据史料对明代的乐户进行了梳理（见《明史研究》第一辑），但真正对乐籍文化的关注还是《中国民族民间器乐曲集成》工作开展以后的事情。山西上党地区（现在的长治和晋城）的音乐工作者们在普查中抢救性地整理和发掘出一批珍贵的资料，通过对乐户后人的采访，对这一群体有了新的认识。

他们开展的工作主要集中在上党地区；其研究的层面主要在于文化人类学和社会学以及宗教和戏剧；参与研究的学者主要有栗守田、原双喜、寒声、刘贯文、李天生、景

① 魏收：《魏书·乐志》，中华书局1974年版，第2826页。

蔚岗、黄竹三、阎钟以及台湾学者乔健等；参与研究的单位主要有上党戏剧院、山西省音协、剧协、山西省社会科学院、山西大学、山西师范大学等。此外，张振涛在对河北民间音乐会的调查研讨中对乐户的问题也有涉及。

随着调查和研究的深入，人们发现乐户现象绝非仅限于上党地区，而是在历史上对中国传统音乐文化有着决定性影响的制度下的普遍现象。在山西，几乎各个地市县区均有这一群体的孑遗。包括陕西、河南、山东、福建、浙江、江苏、湖北、江西、河北、辽宁等许多省份，在历史上也是乐户相对集中的区域，因此有必要对乐籍制度下的这一群体进行全面的研讨。我们选择山西进行研究，主要是从此地的音乐文化传统保存相对完整的层面考虑。加之时间、经费诸多方面的制约，不可能全面铺开。目前，对乐户这一群体的研究尚处于初起的阶段，有必要制定相关规划，系统而深入地研讨。

目　　录

英文提要 ……（Ⅰ）

中国传统音乐文化研究新视角下的新收获（代序） …… 袁静芳（Ⅲ）

前言 ……（1）

第一章　乐户的源流 ……（1）

第一节　乐户的起源……（1）
第二节　隋唐时期的乐户……（5）
第三节　宋辽金元时期的乐户……（13）
第四节　明代的乐户……（23）
第五节　清代的乐户……（32）
第六节　乐户的相关称谓……（40）
第七节　教坊观念的变化——从机构、音乐风格到乐籍人员之代称……（46）

第二章　山西乐户 ……（50）

第一节　山西乐户的历史分布区域……（50）
一、山西为乐户的主要发源地……（50）
二、历代分封藩王与乐户的关系……（52）
三、乐户与营户之关系……（54）
第二节　山西乐户众多的原因分析……（61）
一、物产丰富的山西是乐籍制度的温床……（61）
二、从音乐文物看历史上山西的文化土壤……（68）
三、宫廷与官府释乐籍人员对民间音乐的具体影响……（79）
第三节　除籍后的山西乐户……（83）
一、除籍对山西乐户之影响……（83）
二、乐户后人对传统音乐的继承与发展……（87）

第三章 乐户的组织和文化形态 …… (90)
第一节 宫廷中乐户的组织结构与等级观念…… (90)
第二节 山西地方官府所辖乐户的组织结构与传承关系…… (93)
第三节 山西乐户的信仰…… (97)
第四节 乐户的生存方式…… (103)
第五节 山西乐户的社会、经济地位与心态…… (110)
一、社会地位…… (110)
二、经济地位…… (119)
三、心态…… (121)
第四章 山西乐户的音乐文化特征 …… (131)
第一节 从驱傩到迎神赛社——乐户职能形式转换之一种…… (138)
第二节 乐户与鼓吹乐…… (156)
第三节 乐户与宗教音乐的关系…… (164)
第四节 乐户与戏曲…… (182)
第五节 山西乐户的音乐民俗特性…… (190)
第五章 乐户对音乐文化传统的贡献 …… (202)
第一节 轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在…… (202)
一、轮值…… (203)
二、轮训…… (205)
第二节 乐户与四十大曲…… (215)
一、大曲的形成与演进…… (215)
二、从唐代乐工必备的五十首曲子到四十大曲…… (216)
三、从大曲的结构形式看音乐文化的发展…… (221)
第三节 乐户与小令三千…… (230)
第四节 鼓吹乐对民间音乐文化的影响…… (238)
第六章 乐籍文化研究的现实意义 …… (246)
第一节 对寺庙音乐的重新定位…… (246)
第二节 对不同乐种的重新认识…… (249)
第三节 对传统音乐构成的新认识…… (255)

第四节　对传统音乐“高文化”现象的新认识……（257）
第五节　乐籍制度对周边国家的影响……（259）

附录 ……（262）

附录一：文献目录索引……（262）
附录二：图片目录……（271）

后记 ……（274）

第一章　乐户的源流

第一节　乐户的起源

历史上，专门以乐舞取悦于人和鬼神、并以此为业的社会群体，应该是源自进入阶级社会的夏商时代，“女乐”、“乐工”便是这一群体的代称。《管子·轻重甲》载：“昔者桀之时，女乐（工）三万人。”是否有些夸张不得而知，但是殷商时期为乐者“侈”与“淫”却是事实。作为以声色娱人的“女乐”，享受者当然是统治阶级。西周时代，礼乐制度得以实施，在这种制度下，专业乐人群体得到了很大的加强，除女乐之外，还有许多以乐工、乐师名之的人物，成为礼乐制度实施过程中必不可少的一群。夏、商与周代在用乐上的不同，在于前者用乐更多是声色娱乐的需要，而不像后者对乐的理解赋予更多的内涵，既有声色娱乐的一面，又强调乐的社会功能性，强调乐的“合礼性”。由于古人对许多自然现象的不理解，因而生发出种种带有宗教意味的行为，“乐”在其中扮演着重要的角色，成为沟通“人”、“鬼”、“神”之间的桥梁与纽带。这种“天人合一”的观念，乐在其中娱神、娱人的作用，成为商周时代对乐重视的一个重要因素。周代对乐人群体量的需求更大。东周时期，无论是礼乐制度发展到极致，还是因社会的变革而导致的“礼崩乐坏”，这一群体都是大量存在的。与北魏以下乐籍制度所不同的是，周代由于礼乐制度的影响和具体实施，无论是王公贵族还是士大夫阶层，都因礼的需要而对乐有着浓厚的兴趣，以至于诸子百家论乐、习乐之风盛行，从王公贵族到平民百姓竞相为之，虽然有专门以乐舞为业的一群，但有贵胄子弟加入，其群体的社会地位起码不会像后世乐户们那样低下。自有别于“古乐”的所谓“新乐”盛行，作为“乐”，虽然时人对其政治与社会的功能的认识依旧，强调其合“礼”性，但人们更加注重乐对人愉悦性情的功能，也就是其“俗”的一面。东周之际，群雄并起，导致王礼的衰败，僭越之事不废，以至于季氏在家中上演“八佾之乐”；魏文侯则直言对“新乐”、“俗乐”、“郑卫之音”的喜好，而淡漠“古乐”。正因如此，乐人群体也因各路诸侯的需要而不断扩大，甚至成为王公贵族间馈赠的礼物。汉代，这一群体中又注入了一些新的内容，诸如倡优等等，虽然就乐人群体以及相关的机构在制度上有着相当的延续性，但是，作为罪罚之人的亲属入籍，并以制度的形式确立下来的乐户，史籍的记载却是从北魏时期

始。

《魏书·刑罚志》云：

孝昌（525～527）已后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尔朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及脏不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。[①]

《左传·襄公二十三年》正义云：

近世魏律，缘坐配没为工乐杂户者，皆用赤纸为籍，其卷以铅为轴[②]。

这些刑事犯罪之人的眷属，原本并非以此为业，由于统治阶级的需要，被强行习乐，一旦进入乐籍，打入另册，有别于平民百姓，以红纸记录名籍，便没有了人身的自由，终身成为官府从事与乐相关活动的人员。这样，自夏商时代便有的、以音乐作为谋生手段的一群，在北魏时便以乐籍制度的形式得以确立，这确立之初，便决定了这一群体的“贱民”身份与地位。一部乐户的血泪辛酸史从此拉开了序幕。

乐户，是户籍制度产生之后的事情。

中国的户籍制度源自先秦时期，“户籍田结”。但将乐人户籍单列以另册记之，却是北魏时期的事情。文献记载此种制度建立之始是以“罪人亲属”的身份出现的，其实，此种制度的形成有着复杂的社会原因。

首先，是社会的需要。“乐者，乐也”。奴隶制度随着秦统一中国而宣告彻底崩溃，中国社会进入了封建时代。魏晋之时，人们的思想活跃，“越名教任自然”，音乐作为人的情感自然流露的一种重要方式，也逐渐摆脱礼教的束缚。在功利的目的下，掌握权力的统治者们以自身的需要，豢养专门的群体，并制定专门的制度，设置专门的机构加以管理。

其次，当等级观念越来越强烈，当统治阶级越来越注重声色娱乐之时，需要这一群体。

再次，军旅之中自汉代创立鼓吹乐以来，也需要专门的音乐人才以鼓舞士气。

宫廷之中，祭祀、典礼、仪式、道路、筵宴等等，均需要乐人来从事相关的活动。

自佛教传入中国后，为传播教义，以及在佛教华化的进程中，寺庙逐渐成为各地的文化中心。从律而论，僧尼是不允许从事世俗音乐活动的，因此，在相当长的历史时期内，“文化中心”与“僧尼戒乐”的矛盾中间，需要有专门的群体从事此项工作。当然，随着戒律的松弛，寺庙也逐渐用和尚奏乐，那又是另当别论了。

---

① 魏收：《魏书·刑罚志》，中华书局1974年版，第2888页。

② 《春秋左传·襄公二十三年》正义。载《十三经注疏》，中华书局1980年版，第1976页。

此外，在民间的多种民俗活动中这一群体也大有用武之地。

乐籍制度便是在这样一种社会需要的形势下产生的。乐户，其初始是统治者为礼乐以及声色之需要，以贱民之户籍而归之专门从事与“音乐”相关职业的社会群体。这一群体以“另册”的形式出现，不与齐民同。“专业贱民乐人”是对这一群体的总的概括。这些精神文化的重要承载与传播者，亦随着这种制度的确立而翻开了中国音乐文化新的一页。

我们知道，过着逐水草而居游牧生活的鲜卑“拓跋什翼犍曾为质子于石赵历十年之久，受汉文化浸润较深。公元三三八年在繁峙（今山西浑源县西）北即代王位后，‘始置百官，分掌众职’；用汉人燕凤为长史，许谦为郎中令。始制法律，规定反逆、杀人、奸、盗等罪的刑罚”。[①] 这是拓跋部在平城之前的事情。可见此时已经接受汉文化，但这时尚未建国称帝，其法律中是否已经有乐户制度尚未可知。从《魏书·外戚·贺讷传》中“太祖（拓跋珪，386～408 在位）平中原，……其后离散诸部，分土定居，不听迁徙，其君长大人，皆同编户”的记载来看，平城时期的拓跋氏已经实施了户籍制度。拓跋珪在军事上的节节胜利，得以入主中原，并在“天兴元年（398）正月，……徙山东六州人吏及徒何（鲜卑慕容氏）、高丽杂夷、三十六署百工伎巧十余万口以充京师”。[②] 王仲荦先生在分析拓跋珪徙民屯田时讲到：被徙的人员中有相当数量“是失去自由被强迫在屯田土地上耕作的隶属农民，身份很低”[③]，按《魏书·官氏志》的说法，这些人被封赐给王公侯子国臣吏，由“职比家丞”的“典师”来“总统群隶”，这些人成为王公贵族的奴隶阶层，而前者则成为奴隶主。《魏书》对此有大量的表述，如“太祖……赐以妻妾及隶户三十、马二匹、羊二十口”（《魏书·安同传》）；“太宗……赐隶户二百”（《魏书·王洛儿传》）；“从征凉州，以功赐隶户一百”（《魏书·司马楚之传》）。以上称为隶户，还有称为“奴婢户”和“别户”者。如“世祖赐奴婢十五户”（《魏书·李顺传》）；“显祖即位，……赐别户三十”（《魏书·刘尼传》）。可见奴隶阶层在北魏的平城时期大量存在。而且，《魏书·乐志》载北魏早有魏晋所赐的音伎，太祖定中山又获后燕乐具，天兴以后充京师平城的人口中有大量百工伎巧者，世祖破赫连昌获古雅乐，平凉州得其伶人器服，这些被掳掠得来的人其身份很难说是进入“高贵者”的群体。乐户的基本条件具备，这就是奴隶阶层的伶人伎乐，只是典籍中没有明确记载为乐户。孝昌之后刑事犯罪人员的家属入乐户籍，似乎是对平民中犯罪者的惩罚措施，使之成为奴隶阶级。所以，虽然史书明确记载的入籍乐户是在孝昌（525～527）以后，但从对史料的分析来

① 王仲荦著：《魏晋南北朝史》，上海人民出版社 1980 年版，第 511 页。

② 《北史·魏本纪第一》，中华书局 1974 年版，第 17 页。

③ 同①，第 515 页。

看，乐户作为奴隶贱民阶级中的一部分应该是此前便已经存在。强盗妻子入籍之说，很可能是对平民中刑事犯罪者的惩罚措施。

在北魏以前，中国社会早已产生了户籍制度，而且伶人伎乐的群体广泛存在，只是典籍中未明确有“乐籍”，亦未出现“乐户”的称谓。我们是否可以这样认为，在中原汉人内部混乱厮杀之时，作为统治阶层的需要，也有伎乐群体的存在，却没有明确以户籍的另册形式加以归类，乐籍是在拓跋氏入主中原，将大量的汉民徙为奴隶的情况下，引入中原的户籍制度，并将划为奴隶的人口进一步细分，以为满足统治阶级礼乐和享乐等多种需要，按其从事的职业作为另册贱民之中的一类？如果是此，则是拓跋部对非本族类的一种歧视性的措施了。孝昌之后天下淆乱，统治者为了强化统治而采取更加严厉的强制性措施，即对平民百姓中刑事犯罪人员（强盗）的家属也强迫入籍成为音乐奴隶。典籍对乐户的记载恰恰是从这一现象开始的，但据资料的分析，乐籍制度的实施要比“孝昌”时期早得多。

北魏时期，乐户并非仅仅是刑事犯罪人员的家属，作为阵获俘虏也有被转入乐籍者。《魏书》卷八十六·孝感载：

> 河东郡人杨风等七百五十人，列称乐户。皇甫奴兄弟，虽沉屈兵伍而操尚弥高，奉养继亲甚著恭孝之称。[①]

此条史料之前说的是太和五年(481)之事，后条则讲景明初年(500)，按其前后文的关系，这条史料应该是讲太和与景明之间的事情，这也为孝昌前有乐户增添了佐证。

图1 榆社北魏石棺伎乐

乐籍制度在南北朝时期的各个政权中有着较为广泛的实施，周、齐、梁、陈之地均有乐户的存在。《周书》卷二一·司马消难：“初杨忠之迎消难，结为兄弟。情好甚笃。隋文每以叔礼事之。及陈平，消难至京，特免死，配为乐户。经二旬放免，犹被旧恩，特蒙引见，寻卒于家”。从其后隋代将以上诸地的乐户统于治下，则表明乐籍制度的实施范围在南北朝时期是较为广泛的。只是限于典籍资料的匮乏，还很难说清楚究竟起于何时，目前所见还只能归于北魏。

---

① 魏收：《魏书·孝感》，中华书局1974年版，第1884页。

第二节　隋唐时期的乐户

乐籍制度发端之后，在隋统一中国的时候得以强化。隋建国之初，便将周、齐、梁、陈的宫廷乐工悉数收归己有。《隋书·裴蕴传》载：

> （蕴）大业初，考绩连最。炀帝闻其善政，征为太常少卿。初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。帝大悦，迁民部侍郎。①

这条史料透露的信息是非常丰富的。首先，由于隋高祖不喜声技，而将许多非“正声清商及九部四舞”的乐人“罢遣从民”。但炀帝则不同，喜好声技，裴蕴“揣知帝意”，将乐户群体扩大，正中炀帝下怀，裴蕴也因此而升迁。隋代宫廷中的乐人群体是相当庞大的，已经达到三万余，是否有些夸张也未可知。就《隋书》的这段记载来看，隋时从周、齐、梁、陈接收过来的乐家子弟为乐户，而民庶中善音乐的人虽与乐户们皆隶属太常，却不是乐户。这就是说，两种人虽然同样在宫廷中从事音乐活动，但乐户与庶民乐人的社会地位有着本质的不同。由此可见，隋代在宫廷中从事音乐活动的乐人分为两类，一类是贱民为之的乐户，一类是庶民中的擅长音乐者。他们同样在太常与乐府供奉，参与宫廷中所需典礼、仪式、道路、筵宴相关的音乐活动，但其社会地位却天壤之别。前者为没有社会地位的贱民，后者则是可以享有普通人社会权力的庶民。我们看到，在其后的许多朝代逐渐混淆了两者之间的界限，这一群体更多是以贱民为之。

隋代因政治而获罪进入乐籍的人员众多，中国音乐史上著名的音乐家万宝常便是如此。

> 万宝常，不知何许人也。父大通，从梁将王琳归于齐。后复谋还江南，事泄，伏诛。由是宝常被配为乐户。②

万宝常，应该是从北齐接收过来的乐人，因其父参与谋反事泄而受累，没入乐籍。这是乐籍制度建立之后此类动因而入乐籍的又一例证。

唐代宫廷中贱民赋役为乐人的制度是比较复杂的。至少，在籍为乐户者，其身份与初始阶段的北魏时期以及后来的明清时代均表现出一定的差异性。换言之，唐代乐户的概念与前、后代均表现出一定的异同。

---

① 《隋书·裴蕴传》，中华书局1973年8月第1版，第1574～1577页。

② 《隋书·万宝常传》，中华书局1973年8月第1版，第1783～1786页。

所谓同者，均是贱民之身份，是罪罚之人的妻与子以及因政治获罪官吏的家眷。不同之处在于，各个时期对乐户的观念以及他们所处的社会地位有着相当的差异性。

唐代在宫廷中从事与音乐相关活动为职业的人员基本为贱民阶级，虽然部分演奏“清乐”的人可能是从“良家子”中征召，实际上并非那么严格。可以说，贱民阶级在宫廷乐人中占据主导地位，但贱民也是有等级区别的。

黄现璠先生在《唐代社会概略》一书中对唐代贱民阶级的类别进行了考释，他认为：

唐代贱民阶级，大体上，可分为官贱民和私贱民二种：而官贱民又分为官奴婢、官户、杂户、工乐、及太常音声人等。私贱民又分为私奴婢、部曲、客女、随身等。①

《唐律疏议》：官户，亦隶属诸司，不属州县，亦当色婚嫁，不得辄娶良人。卷十四户婚下

《唐六典》卷六都官条云：“凡配官曹，长输其作，番户则分为番”。注云：“番户一年三番，杂户二年五番，番皆一月，十六已上，当番请纳资者，亦听之，其官奴婢，长役无番也”。

《唐律疏议》：杂户者，前代犯罪没官，散配诸司驱使，亦附州县户贯，赋役不同白丁。卷十二户婚上

杂户者，隶配诸司，不与良人同类，止可当色相娶，不合与良人为婚。卷十四户婚下

工乐，乃为工乐户之简称。《唐会要》卷三十三《清乐户条》，曾有“乐户”名词，《唐六典》卷六《尚书刑部条》亦有“工乐户”之语。乐户之来源，大约由于罪人没官，《江行杂录》谓“天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，因使隶乐工，”即可类推。《唐律疏议》，对于工乐之意义，更有明白之纪载。

工乐者，工属少府，乐属太常，并不贯州县。卷三名例三

工乐谓不属县贯，唯隶本司。卷十七盗贼一

其工乐杂户，依令当色为婚。卷十四户婚下

《唐六典》卷十四：“太常卿之职，掌邦国礼部郊庙社稷之事，以八署分而理焉。……四曰太乐，五曰鼓吹，……凡国有大礼，则赞相礼仪，有司摄事，则为之亚献，率太乐之官属，设乐县以供其事，燕会亦如之”。此八署之工乐，隶于太乐署鼓吹署，凡在此二署习乐之人，统称为太常乐工，或太常乐人，《唐会要》所谓“乐户”大约指太常乐工，或太常乐人之户口而言。据《唐书》卷三《礼乐志》所

① 黄现璠著：《唐代社会概略》，商务印书馆1935年版，第11页。

载，其人数亦不少。“大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。”

太常音声人，据《唐大诏令》卷八十一纪载，太常音声人，本亦犯罪没官者，后以历代相承，遂成为官贱民之一。

“太常乐人，今因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编氓，大耻深疵，良可哀愍。”太常乐人蠲除一同民例诏。

《唐律疏议》纪载，尤为详实：

太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。卷三名例三

太常音声人，依令婚同百姓。卷十四户婚下

其杂户太常音声人，有县贯，仍各于本司上下，不从县州赋役者。卷十八盗贼三①

黄先生的这段梳理，基本上把握了唐代官贱民中乐人的情况。但有一点，无论是官户、番户、杂户，不管是长役还是一年三番役、两年五番役，《唐六典》、《唐会要》、《唐律疏议》在对他们身份的认定上共性的一点即是均为“当色为婚”，不与良人同类，这就表明属于身份低贱者。太常乐人、音声人为犯罪没官者充任，此种观念可以说从太常设置之时便成为一种统一的认识。从《唐大诏令》和《唐律疏议》的陈述来看，无论是太常乐人还是太常音声人都是在太常八署应差并直本司者，是因宫廷需要统一管理的乐人。这些乐人其身份也应该是较为清楚的，即都是前代犯罪没官，“一沾此色，后世不改”的罪民，由于长期在宫廷应差，在某一个时期得到皇上的恩典，而将其罪民的身份蠲除，但以上这些典籍已经说得很清楚，这些乐籍中人均是罪民入籍的方式，而且《唐律疏议》明确指出这些人“俱是配隶之色”。乐籍制度建立之后的一千又数百年间，虽然在不同的时段因统治者所动的恻隐之心，将宫廷中的一批乐人许之“依令婚同百姓”，但从整体看来并非全部如此。的确，乐籍制度在其建立之后一直是个动态的观念，既有承续又有变异，有不同的层次与类别，但从大的关系来看，基本是“专业贱民乐人”。唐代如此，即便是对乐籍中人政策上比较宽松的宋代，这一大的关系也是存在的。

日本的岸边成雄先生对唐代的音乐从制度的角度进行了研究。岸边先生认为：

隋朝乐工称呼有乐户、工乐、乐工、太乐杂户、鼓吹杂户等多种，极为混乱，且和贱民阶级之编户、杂户、营户等名称混淆。惟贱民从事多种工作，其与乐舞为专业之乐工，职业不同，渐渐有所分别；唐朝官贱民五种阶级中，“太常音声人”

① 黄现璠著：《唐代社会概略》，商务印书馆1935年版，第14～19页。

和“工乐”或即为完成乐工制度过渡时期之二种阶级。[①]

隋唐时代乐籍中人的称谓有多种，导致今人在理不清的情况下有很多的困惑。为什么隋唐时代的乐户、工乐、乐工、太乐杂户、鼓吹杂户和贱民阶级的杂户、营户等名称“混淆”呢？其实，这不是混淆，正是由于当时的人们认定这些都属于一类，只是在不同的部门应差，生发出如此众多的称谓而已。当然，细微的差异还是有的，但从大关系上讲都应归在乐籍之中。乐籍者，自前代归之，均属于贱民之列。从我们对黄现璠先生梳理唐代官贱民乐人的讨论中已经比较清楚这一点，即太常的乐人虽然经皇帝的恩准而允许“婚同百姓”，这只能解释为是一种恩赐。毕竟这些人的背景都是“因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编氓”者，如果我们能对此有较为统一的认识，则会比较清楚所谓混淆，其实是今人的混淆，而非古人的混淆者。

岸边成雄先生讲到：（唐代）“所谓乐户即乐工之户之意，系指在州县设户而轮值太常寺之太常音声人与乐工户，并非指定住教坊之教坊乐工者”。[②] 这种看法似乎不太全面。

隋代以及唐代开元年间以前，所有的宫廷乐工均归太常寺管辖，《隋书》中的记载，太常寺乐工皆为乐户，这种情形直到唐开元年间仍是如此。只是因为后来皇帝认为太常寺应该管辖的是礼乐而非俗乐，才将筵宴之乐另立教坊置之。太常乐工与教坊乐工其实是一回事，只不过两者所从事的音乐类别不同，前者多为礼乐、鼓吹仪式音乐，后者侧重筵宴俗乐。而且教坊乐人中的技艺较差者，又被发遣至演奏雅乐。这就是说两者其实就身份说来没有什么本质的不同。虽然太常与教坊细分可以有多种变化，但教坊在宫中显然是为宫廷服务的，地方上显然也有教坊乐工，起码在洛阳便有外教坊。因此，就教坊由太常分立的情况看，均为乐籍中人，可划归乐籍的范畴。实际上，在唐代以下，教坊在地方官府中已经成为以乐舞供人们娱乐的职业贱民的代称。

《新唐书》卷二二·礼乐志·玄宗条：

> 凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人。至数万人。

所有这些统称为音声人。至于音声人是否为乐籍，《大唐六典》卷一四六·太乐署载：

> 凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名教，而分番上下。

所有音声人都应该是有簿籍的乐人，只因宫廷中分工较细而称谓不同。我们注意到“太

---

① 岸边成雄著、梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第10页。

② 同①，第282页。

常杂户子弟”的称谓，但是，如同宫廷中狭义的音声人和乐人、太常杂户子弟又总称音声人一样，就杂户子弟来说，亦应该属于乐籍的大概念，只是略有差异。这就是均为有簿籍（贱籍、乐籍）的乐人。宫廷中依所在部门之不同，对在籍乐人生发出不同的称谓，既然都是有簿籍，皆番上，在总体观念上讲应是一致的。

对于太常寺所属的乐工是否有乐籍为乐户的问题，岸边成雄先生引用《唐律疏议》：“太常音声人，谓在太常作乐者，元与乐工不殊，俱是配隶之色。不属州县，唯属太常。义宁（隋末年号）以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人”。认为“据此当可判明官贱民，隋朝时期尚无太常音声人，均无户籍，为隶属太常寺之乐户；迨至隋末义宁年间，一部分乐户始在州县设籍，分班上下太常寺轮值，并为与其他乐易于区别起见，称其为太常音声人。”岸边先生认为：

> 根据《疏议》，太常音声人在州县设有户籍；乐户在州县并无户籍。但从两者同在太常寺上下轮值情形观之，似系指名义上户籍而言，即乐户在名义上设籍于太常寺，实际住在州县，盖其户籍及居住地均非州县，则乐户必将集居于太常寺或太常寺指定处所。按唐初乐工万余中乐户人数在数千人以上，集体居住，势需大规模之音乐设施。①

唐典中尚有县内教坊，乐营音声人，寺属音声人，所有这些乐人很难说全部居住在宫廷。但是，隋代宫廷音乐家万宝常即为乐户，而乐籍制度自设置之日起，即是用“赤纸为籍”者，即便是宫廷中归太常寺所辖的乐户，也很难说就是没有户籍的。并非只是在州县者才有户籍，而在宫廷中的乐户便没有户籍。无“籍”便很难称“户”，乐人之籍肯定是存在的，只不过属地不同而已。音声人的概念唐代方有，从其身份、职业与地位看，可以视为是隋代乐户概念的一种引申，即乐户在唐代的不同称谓。

唐代，乐人们基本属于贱民阶级。他们分别居住于宫廷和各州县。在宫廷者，集中于太常和教坊之中；地方上则有相当数量的乐人每年必须在一定时间轮值于宫中太常寺、教坊以及各级官府。虽然在地方官府与宫中轮值的乐人其乐籍归属不同，但本质上是一致的。

从以上的史料以及黄现璠和岸边成雄先生的论证看，官贱民之五类，均与乐人有相当的关联，这些人在贱民身份的基础上可以内部转换。官奴婢是没入宫中的贱民，女性中有技艺者进入掖庭，其中的一部分又分遣至太常、教坊作为乐妓；官户又称番户，是指轮值于宫廷和各级官府中的贱民，男女均有，作为太常太乐署和鼓吹署的乐人应该是男性为众；杂户中，亦有与音乐相关的人员；至于工乐，即人们通常所称的乐工，是乐户的主要构成者；作为太常音声人，虽是贱民，却是半自由人的身份，主要的标志是此

---

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第138、141页。

类人色其籍贯于州县，并可以与百姓通婚，这是他类官贱民所不能的。或许是因为其技艺较高，而得到特别恩宠的缘故。关于音声人，应该是有狭义与广义之分，狭义者指服务于宫廷太常寺的音声人；而广义者则是“总号音声人”，为所有专业乐人的统称。我们看到，从敦煌藏经洞出土的文书中记载有官府音声人与寺属音声人，这些均不是宫廷中的角色，却均为贱民之列。有鉴于此，音声人的概念的确是有其广义的一面。

再从乐人们所服务的音乐机构以及音乐类别来看。在宫廷中，乐人们主要服务于太常寺属下的太乐署和鼓吹署以及教坊等。教坊又分为内教坊与外教坊，唐代的内教坊中又设有宜春院、梨园、云韶府。这些机构包括了雅乐、军乐、宴俗乐、胡乐、四夷乐等多种音乐种类与形式。这些音乐的种类与形式，在地方官府中均有应用。所以，无论是机构与体制上的一致性，还是音乐种类与形式上的一致性，都说明了自上而下或称自下而上的这一社会群体所承载的音乐文化的同一性。

唐代一个重要的音乐机构是教坊。《事物纪原》中对教坊的由来做了考述：

> 唐《百官志》曰：开元二年（714），置教坊于蓬莱宫侧。京都置左右教坊，掌俳优杂剧。以中官为教坊使。此其始也。又曰：武德后置内教坊，武后改云韶府，以中官为使。开元后，始不隶太常也。《续事始》曰：玄宗立教坊，以新声散乐之曲，优倡曼衍之戏，因其谐谑，以金帛绶赏之，因置使以教习之。国家乃以伶人之久次者为使云。①

教坊的建立，是因为乐之雅俗关系。唐人以为太常本是礼乐机构，将筵宴之乐置于其中显得有些不伦不类，因此，另辟一机构管理和培训筵宴俗乐人才是十分必要的。

教坊乐人均是“乐籍”中人。既然代代相因，则不必专门再加以说明。唐代宫廷音乐的繁盛，有着深刻的社会原因，作为音乐的具体演奏、演唱的实施者，作为新的音乐形式与音乐作品的具体创造者，乐籍应该是唐代教坊音乐繁荣发展的中坚力量。

从白居易的《立部伎》诗中可以看出，教坊乐人与太常乐人之间是有密切联系的。教坊中技艺略逊者被遣至太常，毕竟，教坊乐是为人听的，而太常所奏的“雅音”部分更多是为祭祖、典礼、仪式中所用，相对来说掌握仪礼的程序比演奏技艺更重要。白诗亦反映出教坊与太常的乐人其实是一回事，均是乐籍中人，只是所奏音乐的用途不同，技艺的高下有别而已。白诗将雅乐至为贬低，所谓以此“乐感神祇”“凤来百兽舞”者，其实是如同“北辕适楚”，口吻至为轻蔑。诗云：

> 太常选坐部伎，无性识者退入立部伎。又选立部伎，绝无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣。立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，嫋巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上坐者堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓

① 高承：《事物纪原》卷六·教坊，商务印书馆1936年版，第216页。

笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚。工师愚见安足云，太常三卿尔何人？[①]

岸边成雄先生认为："从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质"。[②]教坊虽然是唐代从太常寺分立出去的机构，但宋代教坊却又回归太常寺所辖。《文献通考》俗乐部载："元丰（1078～1085）官制行，以教坊隶太常寺。同天节、宝慈、庆寿宫、生辰、皇子公主生，凡国之庆事皆进歌乐词"。将这些史料互证，则可认知教坊乐人与太常乐人是一回事。

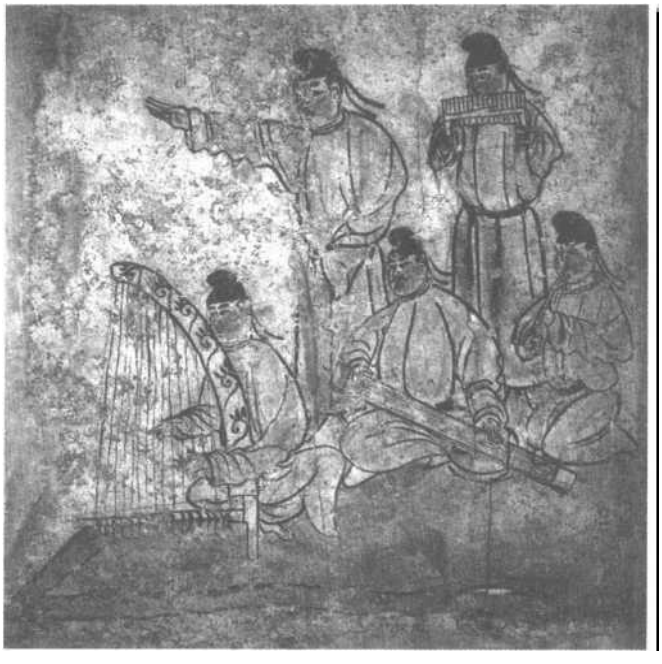


图 2　唐苏思勖墓乐舞壁画

唐代文献表明，乐籍人员广泛存在于宫廷、地方官府、军队、以及寺庙之中。宫廷乐籍人员相对集中，地方官府所属的乐人、音声人，军队"乐营"人员，也有相当的数量；至于寺庙管辖，却又不是僧人的乐籍人员，应是引起特别关注的。如果说，这一点在廿世纪以前的研究中不甚清楚，近年来，学者们对敦煌藏经洞出土的文书中相关资料的研究，为我们提供了新的证据和视角，我们将在后面的章节中加以讨论。

说唐代的乐籍宫廷、州县均有，是以多种典籍材料为依据的。《明皇杂录》载：

唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人于车上，皆衣以锦绣，伏厢之牛，蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌于芳。于伪芳，鲁山文也。玄宗闻而异之，征其词，乃叹曰："贤人之言也。"其后上谓

① 白居易：《立部伎》，《全唐诗》卷四百二十六·白居易三，中华书局版，第 4691 页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局 1973 年版，第 276 页。

宰臣曰："河内之人其在涂炭乎?"促命征还，而授以散秩。每赐宴设酺会，则上御勤政楼。金吾及四军兵士未明陈仗，盛列旗帜，皆帔黄金甲，衣短后绣袍。太常陈乐，卫尉张幕后，诸蕃酋长就食。府县教坊，大陈山车旱船，寻撞走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。又引大象、犀牛入场，或拜舞，动中音律。每正月望夜，又御勤政楼，观作乐。贵臣戚里，官设看楼。夜阑，即遣宫女于楼前歌舞以娱之。①

这里所说的东洛周围三百里县令、刺史管辖之下均有声乐，府县教坊的记载已经很明确。《唐会要》卷三十四载：

宝历二年（826）九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎？实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当巳钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。②

可以看出，作为军中之乐，也不是完全为了"夸盛军戎"，而有"接待宾旅"之意义，这里是指军旅中的乐营，即营户。军中乐营人员所演奏的音乐也不是单纯的。为了筵宴的需要，也有俗乐。军中乐营经过皇帝恩准而设，因而具有普遍性。而非一时一地的个案。

乐营，即在军队中供将士所需礼乐、鼓吹、娱乐的机构设置。唐代，乐营在军旅中是很普遍的现象，应该是一种制度下的产物。乐营中的女乐，称为营妓。

《北里志》杨汝士尚书条"杨汝士尚书镇东川，其子知温及第。汝士开家宴相贺，营妓咸集。汝士命人与红绫一匹"。这里是指乐营中的营妓为尚书家伴宴情形。

张保胤《示妓牓子》诗，"岭南乐营子女，席上戏宾客，量情三木，时保胤在幕府，掌书记。乃书牓子示诸妓"。其所在区域显然与目前的广东相联系。

俞正燮在其《除乐户丐户籍及女乐考附古事》一文中，是将乐营的营妓归为乐户的，营户者，即是另一种形式的乐户。

《北梦琐言》云：东川董璋开筵，李仁短不至，乃与营妓曲宴。又司空图诗云："处处亭台止坏墙，军营人学内人装"。是唐伎尽属乐营。其籍则属太常。故堂牒可追之。③

何以军营人学内人装？正是因为乐营中人与宫中乐人从音乐到服饰等多方面都相效法。

---

① 郑处诲：《明皇杂录》，田廷柱点校，中华书局1994年9月第1版，第26页。

② 王溥：《唐会要》，中华书局1955年排印本，第631页。

③ 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二，求日益斋刻本，第39～51页。

宋朝钱易《南部新书》卷丁云："张杨尚书收晋州外贮营妓"。这是讲高官在任上贮营妓为享乐者。

综上所述，唐代从太常到教坊，从宫廷乐人到地方官府乐人，从军旅中的乐营到寺属音声，县内教坊，虽然这些乐人的身份上有细微之差异，服务的机构、对象不同，户籍分隶于太常和州县，但作为贱民之贱籍是一致的。《唐书·太宗诸子传》云："承乾命户奴数十百人专习伎乐，谓之户奴者，是为奴入乐户、蕃户也。为奴之官婢"[①]。这便是唐代乐人的实际社会地位，即贱奴是也。除了在皇帝面前演出的乐人能够以长役相对固定之外，其余在太常服务的乐工均须由居于州县者轮值，他们所奏的音乐既有雅乐亦有俗乐；既在祭祀、典礼、仪式、军旅、寺庙中应用，亦用于宫廷的筵宴和多种喜庆风俗场合中。州县所属的乐户，在轮执之余，也会服务于市井民间。这就保持了宫廷与地方乐人所习、所奏的曲目在相当程度上的一致性。唐代寺庙中所奏的音乐也是以俗乐为主，而且，奏乐多是延请教坊乐人，以及寺属音声人，这便是唐代乐籍制度下的音乐自上而下一脉相承的道理了。

第三节　宋辽金元时期的乐户

宋代，经历了唐末社会文化向市井民间的转化，音乐也逐渐由宫廷走向大众。虽然社会文化转型，但就制度上则在多方面显示出连续性。宋代的宫廷音乐机构，亦分太常与教坊，只不过唐代的教坊是从太常中分立出来的机构，而宋代教坊则又向太常回归，隶属太常罢了。虽然宋代典籍较多采用乐人、乐工而少用乐户的称谓，但却是乐籍中人无疑，只是称谓不同罢了。《宋史·乐志》"教坊"条载：

> 自唐武德以来，置署在禁门内。开元后，其人浸多，凡祭祀、大朝会则用太常雅乐，岁时宴享则用教坊诸部乐。前代有宴乐、清乐、散乐，本隶太常，后稍归教坊，有立、坐二部。宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十六人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十二人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。[②]

此段史料在马端临《文献通考》中亦有记载[③]。从唐五代延续下来的制度为宋代所用，其乐工身份是非常明白的，显指乐籍中人。

宋代的乐籍人员如唐，除宫廷乐人外，地方州县以及军旅中皆有之。《宋史》载：

---

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二，求日益斋刻本，第39～51页。

② 脱脱等撰：《宋史》，中华书局1985年新1版，第3347～3348页。

③ 马端临：《文献通考》卷一四六·乐考一九，中华书局1986年版。

太宗雍熙元年（984）十二月，诏曰："王者赐酺推恩，与众共乐，所以表升平之盛事，契亿兆之欢心。累朝以来，此事久废，盖逢多故，莫举旧章。今四海混同，万民康泰，严礼始毕，庆泽均行。宜令士庶之情，共庆休明之运。可赐酺三日。"二十一日，御丹凤楼观酺，召侍臣赐饮。自楼前至朱雀门张乐，作山车、旱船，往来御道。又集开封府诸县及诸军乐人列于御街，音乐杂发，观者溢道，纵士庶游观，迁市肆百货于道之左右。①

不仅是州府及诸军，甚至在各县均有乐籍的存在，这显然是延续唐代的制度。宋代宫廷中的乐籍人员是从地方官府所辖乐籍中选拔的。唐代太常的乐工是以轮值的方式，宋代亦如此，诏选地方官府所辖相当数量的乐工到太常寺习鼓吹乐，并相对固定而长期地在太常执事。遇到宫中大型庆典，则追加征调府县和军中乐人应差。当然，这种固定与长期是相对的，一旦年龄、疾病等多种原因，势必会有更换，这些人也会重新回到地方。

乾德（963）元年……诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹。

四年春，遣拾遗孙吉取成都孟昶伪宫悬至京师，太常官属阅视，考其乐器，不协音律，命毁弃之。六月，判太常寺和峴言："大乐署旧制，宫县（悬）三十六虡设于庭，登歌两架设于殿上。望诏有司别造，仍令徐州求泗滨石以充磬材。"许之。先是，晋开运末，礼乐之器沦陷，至是，始令有司复二舞、十二案之制。二舞郎及引舞一百五十人，按视教坊、开封乐籍，选乐工子弟以备其列，冠服准旧制。鼓吹十二案，其制：设毡床十二，为熊罴腾倚之状，以承其下；每案设大鼓、羽葆鼓、金锽各一，歌、箫、笳各二，凡九人，其冠服同引舞之制。②

这是从开封府等地诏选乐籍人员到宫中大乐署执礼乐事，其实，州、郡、府、军均有乐籍的存在，而不仅仅是开封府中才有乐籍的。陈旸《乐书·东西班乐》云：

诸营军皆有乐工，率五百人得乐工五十员。每乘舆还宫，则诸工杂被绛绿衣，自帷宫幔城至皇城门分列驰道左右，作乐迎奉……或军中宴亦得奏之。……凡天下郡国皆有牙（衙）前乐营，以籍工伎焉。③

《乐书·钧容直》载：

圣朝太平兴国五年（980），诏籍军中之善乐者，号引龙直。淳化三年（992），改钧容直。以内侍统之。押班二排，乐四十，主作歌辞一。其乐有笙、笛、筚篥、琵琶、方响、拍鼓（板?）、杖鼓、羯鼓、大鼓、杂剧之类。始用一百三十六员，后增至二百余人。每巡省游幸，则骑导车驾而奏乐焉。④

---

① 脱脱等撰：《宋史》，中华书局1985年新1版，第2699页。

② 脱脱等撰：《宋史》志第七十九·乐一，中华书局1985年新1版，第2940页。

③④ 陈旸：《乐书》，光绪丙子广州版

这是说宋代都城的乐营改为由内侍统之的钧容直，为宫廷演奏军中鼓吹和仪仗音乐；而各州县的衙门均豢养有“衙前乐部”，被籍没的工伎集于其间，钧容直和衙前乐部均为畜养乐籍中人的机构与场所

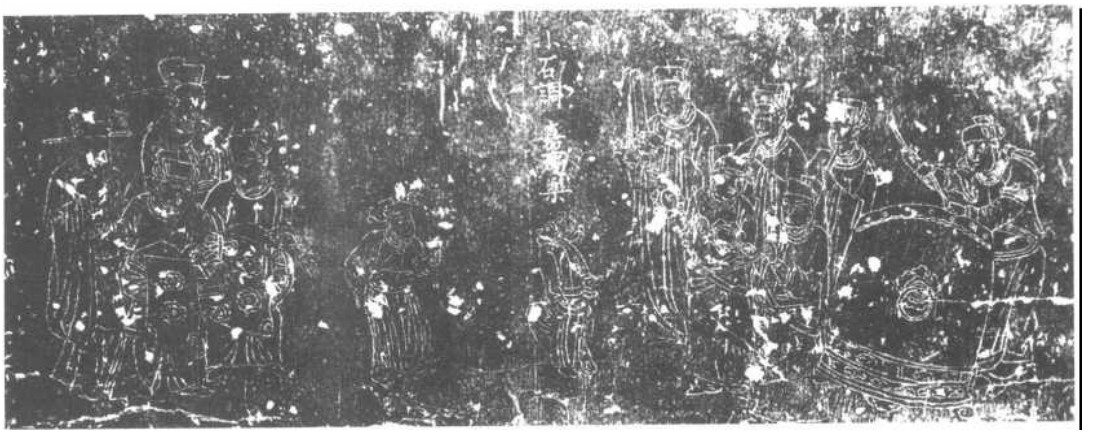


图 3　河南修武石棺嘉庆乐演出图

宋代教坊并非仅是俗乐，而是礼俗兼备的。《文献通考》卷一四六·乐考十九·俗乐部载：（徽宗）“政和三年（1113），以大晟乐播之教坊，颁行天下”。“大晟乐”为何置于“俗乐部”尚不得而知，既然是为钦定，而又“颁行天下”，必然成为各地乐人所本，这也是各地教坊乐人与宫廷乐人的一致性所在。

> 教坊本隶宣徽院，有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。天圣五年（1027），以内侍二人为钤辖。嘉佑中，诏乐工每色额止二人，教头止三人，有阙即填。异时或传诏增置，许有司论奏。使、副岁阅杂剧，把色人分三等，遇三殿应奉人阙，即以次补。诸部应奉及二十年、年五十以上，许补庙令或镇将，官制行，以隶太常寺。同天节，宝慈、庆寿宫生辰，皇子、公主生，凡国之庆事，皆进歌乐词。①

此段史料说明了宋代教坊的制度以及乐工们所做的事情。宋代宫廷中的教坊乐人在50岁以上者，则有脱离教坊之机会。岸边成雄先生就此认为：

> 供职二十年，年龄达五十岁者准许补为庙令或镇将。唐朝乐工系官贱民阶级，罕有任官者，但宋朝则可勅令任官，且为一般公认，此亦为宋朝教坊之乐人并非贱民之例证。②

的确，宋代的史料未见教坊乐籍为贱民的记载。但仅从教坊之人可以外放任官一条断定

---

① 脱脱等撰：《宋史》，中华书局1985年新1版，第3358页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第92～93页。

宋代的乐人并非贱民似乎证据不足。毕竟从太常寺到教坊、宣徽院等乐人集中的地区，均是承继唐代的制度。而在元代，乐籍的贱民身份在多种典籍中表露地十分明确，这种制度是有延续性的。教坊为官者，可以认为宋代的此种制度较为宽松，教坊中能够得到官职的人才可以在供职二十年、年龄五十岁以上者外放边镇为官，但这也仅限于宫中教坊。诚然，宽松的环境定会导致音乐文化的新气象。从山西和河南出土的大量宋金时期的伎乐砖雕中可见当时音乐发展的繁盛景象。正是在这种宽松的环境之中，宋代的乐籍文化才得以延续和空前的发展，由乐户们创造的多种音乐形式也是空前的繁荣。宋代乐人们能够在赋役一定的年限之后得以脱籍，可以理解为是宫廷中层次较高的乐人，而非是对所有乐人而言。

在对待乐人政策比较宽松的情况下，市民文化逐渐繁盛，导致人们对乐籍身份以及社会地位观念的淡化（这并不意味着乐籍制度的不存在），“由于卖艺是项可供选择并收入较多的职业，开封‘中下之户不重生男，生女则爱护如捧璧擎珠’，稍大即‘随其资质，教以艺业’，以便挣钱为生。苏州的情况相似：‘吴下风俗尚侈，细民有女必教之乐艺，以待设宴者之呼使’”[①]。这种现象说明乐籍制度是一个具有发展性和变异性的观念，在整体（乐籍制度）不变的情况下，宋代既承袭前代又有变异，显现出乐籍文化的丰富性。这说明乐人的不同层次与类别，即宋代除了乐籍中人以外，由于政策的宽松，经济利益的驱使，平民中亦有进入不同层面的乐人行列者。

经历了唐音乐文化的极大发展，从而使大曲的形式得到了强化。宋代音乐文化处于歌舞音乐向戏曲音乐文化为主导的过渡，但大曲的地位却没有削弱。在多种宋代的典籍中均提到“四十大曲”，并成为乐籍中人必备的曲目，只有掌握了四十套大曲者，才有资格在乐籍中。经历了数百年，直至清代，四十大曲一直成为乐籍中人的基本规范。四十大曲在宋代究竟是特指，还是习乐者每人以四十为最低限，都是值得研讨的问题。我们看到，宋代典籍所载的四十大曲与其后的大曲在大致相同的情况下也有变化，在曲目和乐曲的内在结构上都有明显的反映，我们将在后面专门加以分析。

唐代的教坊主要是在京师，以及东都洛阳。而宋代除了在宫廷中设置教坊外，州县之地设置教坊已成普遍现象，形成了教坊乐的网络。这与宋代文化向市井化过渡有着直接的关联。所谓市井文化，即是“俗文化”，教坊乐的兴盛则是一个重要的标志。《梦粱录》卷二载：临安府清明前各酒库新酒上市，要举行盛大仪式。届时“官私妓女新丽妆著，差雇社队鼓乐，以荣迎引。至期侵晨，各库排列整肃，前往州府教坊，伺候点呈”[②]。官私妓女之籍在州府教坊，说明宋代州府以下的教坊兼有管理官私妓女的职能，

---

① 朱瑞熙等著：《辽宋西夏金社会生活史》，中国社会科学出版社 1998 年版，第 265 页。

② 《梦粱录》卷二，《知不足斋丛书》，浙江人民出版社 1984 年版。

也为后世人们将地方官府教坊等同于妓院的认识开了先河。层次较高的妓女是必须通晓音律的。

至于宋代明确规定乐籍中女乐必须掌握的“小令三千”，则是源自唐代。这一形式以女乐的演唱为主，对后世产生了持续的影响，成为女乐必备的曲目，我们将在后面专研。“小令三千”的定制是起于宋代的。

在乐户们的职能范围之内，相当的成分与祭祀典礼仪式有关，音乐在这些仪式中被认为起着娱人娱鬼神、沟通人与鬼神的桥梁等至关重要的作用。在唐代由乐户音声人担纲的驱傩礼仪，在宋代向迎神赛社转化。姜伯勤先生在研究敦煌卷子时指出：

> 在中国传统文化中，“礼”与“戏”不相容，礼制、礼祭、礼教带有宗教性、等级性和伦理主义，而戏弄、戏谑、戏剧往往带有世俗性、通俗性、庶民性。在“礼不下庶人”的时代，早期礼制、礼仪是士大夫的文化。但大傩作为原始习俗而进入礼制的“古礼”却是一个特殊的存在。《周礼·夏官》方相氏疏云：“案月令惟有三时傩，季春有国者傩，仲秋天子乃傩，季冬乃命有司大傩，言大者及民庶。”“大傩”是礼制中特殊的“及民庶”的一种活动，这就使它先天地带有世俗性。“除夜驱傩之法，出自轩辕”（P.3552）、“驱傩圣法，自古有之”（P.3552）。作为古礼遗留的大傩礼，在清人秦蕙田所编《五礼通考》中属于“吉礼”，而在杜佑《通典》卷七十八，将周、汉、隋唐“时傩”列为“军礼”。《大唐开元礼》中亦列作“军礼”。①

傩礼由“国礼”、“军礼”向世俗性的“吉礼”过渡，恰恰是因此种礼的特殊性所决定的，这种先天带有世俗性的礼仪，在有了适应其转化的社会环境与条件的情况下，走向市井民间，成为地方官府所辖乐人们的必修课。宋代音乐文化的转型，并不妨碍自宫廷至地方官府、军旅对唐代制度较为全面地继承。这种转型体现在文化向世俗性、庶民性倾斜，但宫廷太常、教坊与地方官府所辖的乐人们无论是祭祀、典礼、仪式、筵宴等多方面用乐的一致性，还是对大曲、杂剧、队舞、队戏使用的同一性，都将这条脉络显现无遗。

值得注意的是，从山西所保存下来的多种迎神赛社的手抄本，“四十大曲”、“小令三千”，均显现出与宋代教坊的密切关联。所用的乐器亦如此。唐代的轧筝，在宋代改称筹，手抄本中也以筹称之。所以，无论是音乐形式、曲目和乐器的具体使用，都可以看出宋代音乐文化的痕迹。

中原文化对北方少数民族政权的影响是全方位的。与中原宋朝交错叠置的契丹辽人，显然也将中原政权的乐籍制度继承过去。《万历野获编》有云：

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社 1996 年版，第 459～476 页。

山西旧有四绝，……曰大同婆娘，大同府为太祖第十三子代简王封国，又纳中山王徐达之女为妃，于太宗为僚婿。当时事力繁盛，又在极边，与燕辽二国鼎峙，故所蓄乐户较他藩多数倍。今以渐衰落，在花籍者尚二千人。歌舞管弦，昼夜不绝。今京师城内外不隶三院者，大抵皆大同籍。中溢出流寓，宋所谓路岐散乐者是也。此四绝在宋时俱弃之契丹，真可痛惜。①

辽之乐籍为宋所遗。这使人不得不看到一个事实，即宋政权的衰弱以及北方多个少数民族政权的强悍。辽、西夏、金，都曾与宋政权发生过若干次大型和局部的战争，以致宋政权被迫偏安江南。这些北方少数民族政权在耀武扬威的同时，却都对中原的文化以及承载这些文化的社会制度表现出极大的兴趣，竞相效尤，乐籍制度也是他们所效法的。《辽史》载：

周广顺中，胡峤记曰："上京西楼，有邑屋市肆，交易无钱而用布，有绫锦诸工作、宦者、翰林、伎术、教坊、角觝、儒、僧尼、道士。中国人并、汾、幽、蓟为多"。②

辽代，承继了宋的教坊制度，这里的教坊和角觝当指乐籍人员，在上京的此类人员属于中国的"并、汾、幽、蓟"诸州，系为现今的山西、河北一带。这些地方在历史上均为乐籍中人的密集区，并与当时的辽土接近。

图4 河北宣化辽墓《伎乐图》

同样，金代也承继了中原的乐籍制度。金宫廷的音乐机构既有太常亦有教坊，在《金史》的"礼志""乐志"之中都有明确的表述。这还是金人按照中原的制度移植的结果，这种移植是以武力掠夺为前提的。《三朝北盟会编》载，金人占据宋都汴梁之时，数次将宋教坊乐人押解至金之南京，即现在的北京。

---

① 沈德符：《万历野获编》，中华书局出版，1959年第1版，第612页。

② 脱脱等撰：《辽史·志第七·地理志一》中华书局1974年第1版，第441页。

金人来索御前祗侯：方脉医人，教坊乐人，内侍官四十五人，露台祗侯妓女千人。蔡京、童贯、王黼、梁师成等家歌舞及宫女数百人，……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家，令开封府押赴军前。

金人来索什物仪仗等。……皇后已下车辂卤簿仪仗，皇太后诸王以下车辂卤簿，百官车辂卤簿、仪仗、礼器法物、礼经礼图、太学轩驾乐舞乐、舜文二琴、女娲笙、孔子冠图、讖竹简古画、教坊乐器、乐书乐章、祭器明堂、……教坊乐工四百人，……又取书录及所藏古器，又取车辂冠冕及女童六百人，教坊乐工数百人……。

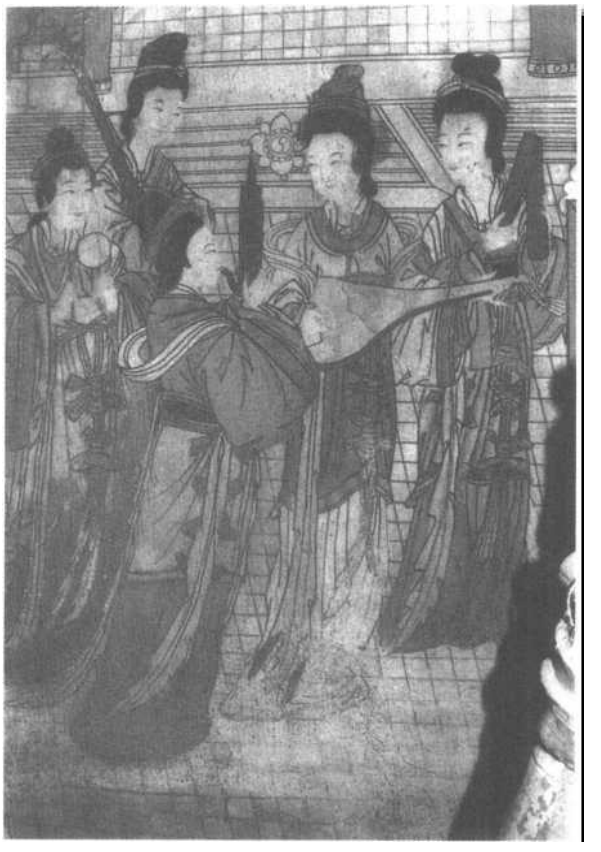


图5　汾阳太符观金代奏乐壁画

金人来索……乐工部头……蔡京王黼童贯家姬四十七人大晟乐工三十六人。

（靖康二年正月）金人又索诸人物。是日又取画工百人，医官二百人，诸般百戏一百人，教坊四百人，……弟子帘前小唱二十人，杂戏一百五十人，舞旋弟子五十人……内家乐女乐器，大晟乐器钧容班一百人并乐器，内官脚色国子监书库官，太常寺官吏。

正月十日间，……所有一应礼乐之具、服用之物、占天之璇玑、传国之宝玉、上自珍异下及粗恶悉取之。工匠人、日医官、乐工、妓女、内侍，以至后苑八作绫文思院及民工悉取之，约十万口。父子夫妇生相别离，及提老携幼系累而去，哭声动天地。①

金人数次从北宋的都城将教坊中的“乐工”、“乐工部头”、“弟子帘前小唱”、“杂戏”、“舞旋弟子”、“杂剧”、“说话”、“弄影戏”、“小说”、“弄傀儡”、“打筋斗”、“弹

① 徐梦辛：《三朝北盟会编》，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店1987年版。

筝”、“琵琶”、“吹笙”、“乐书乐章”、“ 内家乐女乐器”、“大晟乐器钧容班一百人并乐器”等等，合计乐工上千，乐器无算，连同管理乐工的太常寺官吏悉数掠至金都，这些成为金代承继宋代乐籍制度的有力证据。正是如此，金朝在款待来使时“就坐，乐作。有腰鼓、芦管、笛、琵琶、方响、筝、笙、箜篌、大鼓、拍板，曲调与中朝一同”①。

金世宗十三年（1173）三月乙卯，“上谓宰臣曰：‘会宁乃国家兴王之地，自海陵迁都永安，女直人寝忘旧风。朕时尝见女直风俗，迄今不忘。今之燕饮音乐，皆习汉风，盖以备礼也，非朕心所好。’”②从宋靖康年间（1126）金对中原的洗掠到世宗十三年不过近50年的时间，金之宫廷中竟然“浸忘旧风”，“燕饮音乐，皆习汉风，盖以备礼也”，可见乐制承继之彻底。

西夏也对中原的多种制度采取拿来主义，以下的史料说明西夏达官显族府中畜有乐工。

> 高学士讳智耀，字显道，河西中兴路人也。世为西夏显族，曾祖某擢蕃科第一，祖某仕至大都督府尹，父某仕至中书右丞相。夏设蕃、汉二科以取士，蕃科经赋与汉等，特文字异耳。公巍然擢第，授佥判，未及大用，天兵西役，夏人举国归附，公隐处贺兰山。哈干皇帝尝问西夏故大臣家有贤子孙在者否，以公对，召见，上存抚，留公左右。公性乐恬退，未几复归旧隐。时库德太子镇西凉，令民间立传置，士亦与焉。众请于公，遂乘驿走千里，诣藩府进见。难遽陈儒者事。适太子悬一笙于木上，募有能吹响者，大赏之。公应募而前，太子大悦。公曰：“本家世业儒，粗知音乐，兵烬之余，某家乐工尚多存者。”因公乘驿往取之。公遂言西州多士，昔皆给复，今置传，与编氓等，乞以蠲免。太子从之。公奉旨归取乐工，复往西凉。太子喜，欲官之，公不就，受重赏而归。③

元代，承继宋的制度，其乐人也是归入乐籍的乐户。夏邦彦在《青楼集》中谈到的“教坊”、“乐籍”、“乐人”可充分说明这一点。

> 国玉第，教坊副使童关高之妻也。长于绿林杂剧，尤善谈谑得名京师。
>
> 顾山山，行第四，人以顾四姐呼之，本良家子，因父而俱失身。资性明慧技艺绝伦。始嫁乐人李小大，李没华亭县长哈剌不花置于侧室凡十二年。后居乐籍至今，老于松江而花旦杂剧犹少年时体态。后辈且蒙其指教，人多称赏之。
>
> 刘婆惜，乐人李四之妻也。江右与杨春秀同时，颇通文墨、滑稽歌舞。

---

① 徐梦辛：《三朝北盟会编》，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店1987年版。

② 脱脱等撰：《金史·世宗中》，中华书局1975年版，第158页。

③ 元代史料丛刊：《庙学典礼》（外二种），王颋点校，浙江古籍出版社1992年版，第9～10页。

燕山景，田眼睛光妻也。夫妇乐艺皆妙①。

在对顾山山的记述中，特意提到她原本是“良家子”，与“乐籍”形成对立的概念，说明后者非是“良家”。

图6　芮城永乐宫元代童子伎乐图

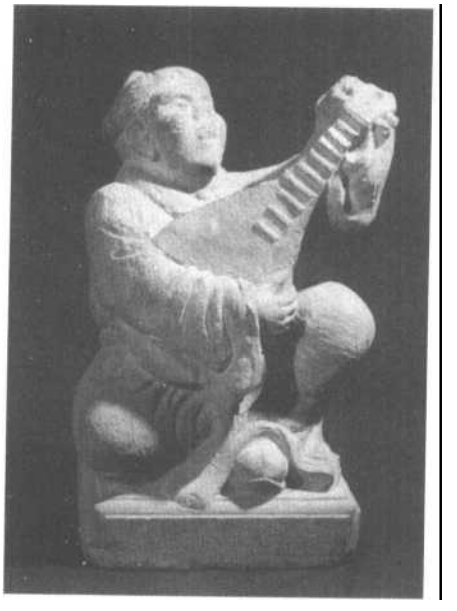


图7　曲沃元代奏琵琶石雕

元代注意将因战乱而散落的前朝乐工搜集在一起，并设置专门的基地作为贮存。

（元）太宗十年（1238）十一月，……命各处管民官，如有亡金知礼乐旧人，可并其家属徒赴东平，令元措领之，于本路税课所给其食。十一年，元措奉旨至燕京，得金掌乐许政，掌礼王节及乐工瞿刚等九十二人。②

（至元元年，1264）十有二月，籍近畿儒户三百八十四为乐工。……十三年，以近畿乐户多逃亡，仅得四十有二，复征用东平乐工。③

这里的乐工与乐户显然是等同的。从以上的史料还可以看到，在元的蒙古时期，已经注意网罗礼乐制度所需的前朝乐工。元代乐户的贱民身份，关汉卿在《金线池》第三折中所写的一段话最为明确：

贤弟不知，乐户们一经责罚过了，便是受罪之人，做不得大人妻妾。④

从这些记载来看，元代亦设置教坊，而且宫廷和地方上的乐人都是有乐籍的。关汉

① 夏邦彦：《青楼集》，青藜馆本第8、18、21、23页。

② 宋濂等撰：《元史》，中华书局1976年版，第1691页。

③ 同②，第1695～1696页。

④ 关汉卿：《杜蘅娘智赏金线池杂剧》第三折，载《元曲选》（下）上海世界书局1936年版，第1251～1264页。

卿说得更是明白，乐户们是受罪之贱民，不能成为“大人”的妻妾。可见蒙古人入主中原之时依然延续了唐宋以来的乐籍制度。元代，将人分为四等：蒙古、色目、汉人、南人。不管怎样分，虽然待遇不同，但这还是属于庶民之阶级者，只是社会地位上有所差异。如同贵族与平民，却都还是自由身，作为被责罚过的乐户则不一样了，他们的社会地位与上述四种人等不可同日而语。

元代的军队中显然是有乐人随军的，无论是《马可·波罗游记》中记载的军乐，还是忽必烈留在丽江的军乐队，都说明当时军队中有“乐营”的存在。

有一个较为特殊的现象，即元代的“礼乐户”与做不得大人妻妾的“乐户”似乎有本质的不同，关汉卿所说的乐户显然与唐宋以来的概念一致，是罪罚之人的亲属，既不能做官人与平民的妻妾，也不能求取功名，但作为礼乐户看来则有不同。以下史料表明，礼乐户“与民一例当差”，且可以求取功名的。《庙学典礼》卷四·辩明儒人难同诸色户计：

> ……元钦奉圣旨，止该军、站、礼乐户及弘州纳面户计，和顾和买一例均当，别不曾该载儒户，亦无杂泛差役语句。……省府：检照至元二十九年八月初四日，奏过事内一件节该：太庙里礼乐户四百余户，弘州纳面的户计，和顾和买事，不分军、站、民户，众人均匀着者。钦依施行外，有常州路申，行省欲令水马站户、医、儒等户与民一例当差，因而动摇。遂蒙宪司及医、儒提举司申明，乃获除免。

在“元统元年（1333）进士录——汉人、南人第二甲，十五名”中云：

> 十一、张颐：贯恩州附籍太常礼仪院礼乐户。——《诗经》。……授太常礼仪院太祝。[①]

从其他中举的人氏为“儒户”、“民户”、“匠户”、“军户”出身来看，这礼乐户在当时也是户籍中专门的一种，似不属于“贱民”。乐户与礼乐户的区别在于前者为贱民，后者则是庶民。礼乐户虽然所为之官仍属太常，却是有功名者，为进士及第。

《元史·礼乐志》载，元蒙统治者在至元三年（1266）一次就“籍近畿儒户三百八十四人为乐工”[②]。比较关汉卿剧中之言和《庙学典礼》，这里籍儒户为乐工的说法值得推敲。前者讲乐户为罪罚之人，而后者是在为儒户同诸色户辨析，意在其不同之处。儒户为礼乐户与贱民世代为乐户者应是有所区别的。儒户可以考取功名再到太常为官，贱民乐户却是不许应科举的，礼乐户与乐户非是一个体系。但元代儒生的境遇并不甚妙，这可能是搞不清楚的一个原因所在。陶慕宁先生对元代儒生的境况进行了探讨：

> 南宋遗民谢枋得在他的《叠山集》卷六《送方伯载归三山序》中借滑稽人之口

---

① 元代史料丛刊：《庙学典礼》（外二种），王颋点校，浙江古籍出版社1992年版，第79～80页；第200页。

② 宋濂等撰：《元史·礼乐志二》，中华书局1976年版，第1695页。

说道：

我大元制典，人有十等；一官二吏，先之者，贵之也；贵之者，谓有益于国也。七匠八娼九儒十丐，后之者，贱之也，贱之者，谓无益于国也。嗟乎，卑哉：介乎娼之下丐之上者，今之儒也。

考元代典制，并无人分十等的记录，可见其说只是一时的讽喻，不过，这句戏言却不幸道中了儒生在元代的实际处境。[①]

由此可见，为何同是元代典籍却会把乐户与礼乐户概念混淆，虽然本质上有区别，但由于儒户的处境不妙，所以才会在记载中出现如此尴尬的混同。我们看到世祖至元初年（1264），以“贡举法废，士无入仕之阶，或习刀笔以为吏胥，或执仆役以事官僚，或作技巧贩鬻以为工匠商贾。以今论之，惟科举取士，最为切务”[②]来议论开科举之事，却一直没有什么动作，直至仁宗皇庆三年（1314）才正式开科场，这距元蒙太宗九年（1237）“用儒术选士”已经近80载。正因如此，才使得元代的文人沦落到“刀笔隶胥”“执仆役”“作技巧贩鬻”的地步，刘明澜先生在讨论这种现象时讲到：“元代文人失落了传统文人应有的位置，陷入社会下层。……元代社会无情地把文人抛进了平民的世界，这使他们不得不真正体验平民的生活，了解平民的心态，接受世俗的观念，以俗为美，于是他们纷纷涌向秦楼楚馆、勾栏瓦舍之中，与被传统视作‘鄙俗’的歌妓乐工为伍，酷爱社会上流行的通俗文艺，并通过与歌妓乐工的携手合作，直接参与‘以俗为美’的金元北曲的创作”。[③]

的确，作为时代标志的元曲、杂剧，如果说没有文人的参与是不可想像的。正是这种“无入仕之阶”，近乎大半个世纪的科举不兴，文人才会将自己的才华向青楼楚馆、勾栏瓦舍宣泄。但有一点，即文人虽然可以写元曲杂剧，并与乐籍中人耳鬓厮磨，却是不容许一同搬演。《元典章》说得清楚：“本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬说词话人等，并行禁约。”[④] 可见儒户、礼乐户的确与乐户不是一回事。

第四节　明代的乐户

明代，与乐籍制度所传的前几代相比，可以说是乐户最多，入籍成分最为复杂，而

---

① 陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社1993年版，第112页。

② 宋濂等撰：《元史·选举志》，中华书局1976年版，第2017页。

③ 刘明澜：《金元北曲的多元性与主体性》，载《中国音乐学》2000年第3期第33页。

④ 《元典章》卷五十七·刑部十九·诸禁杂禁·禁学散乐词传，光绪戊申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓。

又最为残酷的。没有哪一代的乐户比明代更为低贱。这与当时实施的政策有很大关系。在政治高压之下，许多曾经位极一时的高官显贵成了权力斗争的牺牲品，从而直接导致了这些人家眷亲属的“籍没”，数量之大，涉及面之广，而且集中发配至山西等地，这也就是人们在没有深究这种制度的源流之时，以为乐户起于明代的道理了。

《儒林外史》第五十三回中有：把那元朝功臣之后都没入乐籍，有一个教坊司管着他们。这显然是讲明代初年将元蒙旧臣籍没为乐户。如果说，以上记载属于对前朝旧臣特别是对外族统治中原的仇视之举，那么，最为惨烈的是因统治阶级内部的争权夺势而使得众多的无辜遭受涂炭。发生于建文（1399～1402）、永乐（1403～1424）年间的重大历史事件，将明代的社会政治推向更加黑暗的境地。

> 成祖（朱棣）起靖难之师，悉指忠臣为奸党，甚者加族诛，掘冢，妻女发浣衣局、教坊司，亲党谪戍者至隆（隆庆 1567～1572）、万（万历 1573～1619）间犹勾伍不绝也。①

> 《皇朝通考·食货略五》：乐籍，因明永乐时不附靖难兵，遂编为乐籍，世世不得为良者。②

如我们在前面所论，乐籍制度是一个发展的、变异的概念，虽然从大关系上讲入乐籍者基本上是“贱民”、“罪民”，但由于各朝代政策的宽松度不尽一致，还是显现出变化。这体现在内涵的丰富性以及从宫廷到各级官府以至民间百姓对这一群体态度的变异上。

可以说，自乐籍制度建立之后，经历了唐代乐籍制度的成熟期，在文化的转型中，宋代虽然依旧实施乐籍制度却是对乐人最为宽松的。至于元代，对待乐籍中人从政策上紧了起来，文献中比较明晰地记载乐户就是做不得大人妻妾的“罪民”，乐籍中人成为高官显贵声色娱乐的工具。但即便如此，乐籍中人的身份也不如明代乐户这样的悲惨。连后世的官修正史中也对朱棣大加笔伐，可见朱棣是利用包括乐籍制度在内的一系列可供其用的手段对忠臣义士进行镇压，换言之，乐籍制度被朱棣用作镇压的工具和手段之一。明代乐籍成为黑暗政治下的牺牲品，从而使乐籍制度在经历了宽紧不等的发展变化之后在此时将声色娱乐的功能退居次位，而更为重要的是其镇压的工具与手段的功能，这是乐籍制度建立以后发展到极致、甚至可以说是一种畸变！这种畸变就是借以权势将乐籍制度用作镇压反叛的工具，其政治的、刑罚的意义取代了声色娱乐的意义。当官居高位、声名显赫者因政治的原因而获罪，导致全家全族被籍没为乐户，终身继代、永世不改的时候，当他们的妻女要从事声色娱人轻贱职业的时候，这个群体既不来自两军对

---

① 《明史·刑法二》，中华书局 1974 年版，第 2321 页。

② 转引自俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二。

垒的俘虏，也不是刑事犯罪的中下等平民，而是一个养尊处优的群体一下子到了社会的最底层。从史书的记载来看，这个群体是十分巨大的，否则便不会有如此众多的典籍记载此事，甚至给不了解乐籍制度者带来了一种误解，以为乐户是从明代始有，其动因则是建文、永乐间的这场灾难。高官显贵被籍没的比例急剧上升，以致使人以为乐户就是指的这一群体！由于当年被籍没的官员眷属发配的区域相对集中，山西是一个重要的省份，致使人们以为明代的乐籍改变了以往的操作方式而改为基地性的建设。

值得注意的是，当乐籍制度被当作镇压不同声音、不同观点的工具后，在永乐朝之后的多个朝代，统治者并未变得开明起来，却依然如故，自燕王朱棣始，均把乐籍制度作为镇压不同政见的工具加以使用，贱民的身份又一次凸现出来。我们看到，即便是官位一品的丞相也不能幸免，张江陵生前曾得圣上御笔：志秉纯忠，正气垂之万世；功昭捧日，休光播于百年。但其殁后却落得个全族籍没。“江陵长子敬修，为礼部郎中者，不胜拷掠，自缢死。其妇女自赵夫人而下，始出宅门时，监搜者，至揣及亵衣脐腹以下，如金人靖康间搜宫掖事。其婴稚皆扃钥之，悉见啖于饥犬，太惨毒矣”[①]。虽然有宣德十年英宗释放宫中教坊乐人之举，却很难说是乐籍制度的松动。其实，《明史》中已经将乐籍制度的畸变时间讲得很清楚，从成祖朱棣到神宗朱翊钧两百余载，这种“指忠臣为奸党，甚者加族诛，掘冢，妻女发浣衣局、教坊者，亲党谪戍者”竟然是“犹勾伍不绝也”！两百年，是十多代人，全国各地的官员，上至宰相，下至一般官吏，稍有不慎，便落得如此下场，非一人一身，而是家族之中活的、死的都要遭受涂炭，这就是乐籍制度畸变的现实所在。

山西的多种地方志书以及实地调查中反映了自明代以来，特别是靖难之后许多高官被籍没成为乐户的情况。

河津常好堡老乐户张太娃（1983年）七十四岁谈：“早年听祖父张蛋子说，他先祖是张居正，至今还供奉着张居正神牌。”张居正在万历朝官居宰相，是明朝一位政治家。系湖广江陵人，因下令清丈全国权豪势要隐瞒的田亩，继又实行一条鞭法，淘汰冗员，削减军饷，得罪了不少贪官污吏及权豪恶霸，所以他死后，这群蠹虫一起诬陷张居正，诬加罪名，夺其子孙族籍，夺其官籍，株连亲族，均贬为乐户，迁往蒲州，散居郡县，列为贱民。河津常好堡村张太娃、连伯村张成才、张庄张小法、南午芹张文生乐人都是受株连而散居河津的“贱民”、“罪民”[②] 的后代。

据沁水县中村乐户后人左××、左××：其祖先是明朝的左良玉、左连成，后因犯

---

① 见沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年版，第230、212页。

② 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第90～93页。

图8 《宪宗元宵行乐图》局部

罪，被皇帝贬到山西充当乐户[1]。

《吉县志》载：据说前朝（谁也讲不清是什么朝代），有一人名叫石峭，官居吏部尚书，文渊阁大学士。为人耿直，清正廉洁，因向皇上条陈苦谏，减轻百姓负担，触怒皇帝，被削官为民"充乐八代"[2]。八代至少要百年以上，时过境迁之后是否还有人想起为他们除籍，则是不得而知的事情了。

新版的《五台县志》引用旧志的资料云："明洪武间，五台有乐户十五家，建文末年又有京城官绅，被贬为乐户，逐于五台。"[3]

《代县志》讲本县八音音乐起源于明代，永乐年间褚、蔡两家从事八音艺术，为宫廷、官府掌管的乐籍人员[4]。《代县文化志》更为明确："永乐篡位后，凡建文帝时山

---

① 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》第861～875页，群言出版社，1998年，北京。

② 《吉县志》，中国科学技术出版社1992年版，第354页

③ 《五台县志》，山西人民出版社1988年版，转引自《中国戏曲音乐集成山西卷》，中国ISBN中心1997年版，第7页。

④ 《代县志》，代县地方志编委员会纂，书目文献出版社，1988年版第364页

西、陕西旧臣不归附他者，戮本人，将其子女编入乐籍，习八音，供官差，子孙后代为贱民，不得与庶民同列。代县当年即有褚、蔡两姓乐户。”①

阳城中庄村的乐户后人段××和段××说，其祖是在明朝时从南京迁到山西的。由于年代久远，他们已无法说清缘何来晋，但对其原籍和迁徙时间记忆犹新，这在我们所调查的乐户后人中还不多见。笔者据此推断其祖来晋很可能与靖难之役有关②。

以上的事例仅仅是能够说清楚来源的，而有些乐户则不愿提及自己的身世，再加上这些乐籍中人一般不修家谱，多数只能记起祖爷爷辈上下的几代，再往上则很难说清楚。但以上的事例已经比较清楚地表明，因政治的原由而使得山西的乐户较之他地为众。

正是这种指忠为奸、黑白颠倒的勾当，使得无数的忠臣义士被诬为奸党，惨遭灭族籍没。为防止逼反，必然要采取高压政策，否则难以控制局势。这种黑暗政治一直持续到隆、万年间。高官的亲属，被发往浣衣局、教坊司，巨大的反差必定要使其承受更大的精神与肉体上的痛苦与折磨。本来就是贱民聚集的场所，便愈加卑贱。经过数朝的延续，竟使得人们对这些人所在场所与机构益发不齿。明代多种典籍中所谓“乐籍”、“乐户”、“教坊”，在某种意义上已经成为妓女的同义语。所以，自北魏实施的乐籍制度，经历了隋唐宋元的发展，虽然一直是属于贱民阶级，但却远不及明代这样的黑暗。

我们还可以从掌管音乐的太常、教坊司官员的阶品来看，“九寺可并为尚书”③，太常寺卿的官阶在晋时可谓高矣。隋、唐时代掌管太常者亦如此。宋代，在教坊司服务二十年、满五十岁者，还可以为庙令和镇将的。元代的教坊官至三品，而明代的教坊最高官员，其阶却在九品。《明史·志第五十·职官三》：

> “教坊司。奉銮一人，正九品，左、右韶舞各一人，并从九品。掌乐舞承应。以乐户充之，隶礼部。嘉靖中，又设显陵供祀教坊司，设左、右司乐各一人”。“女官……司乐四人，典乐四人，掌乐四人，女史二人，掌音乐之事”。④

这从制度上决定了其更加卑微。《万历野获编》卷十四载：

> 教坊官，在前元最为尊显，秩至三品。阶曰云韶大夫，以至和声郎。盖亦与士人绝不相侔。我朝教坊之长，曰奉銮。虽止正九品，然而御前供役，亦得用幞头公服，望之俨然朝士也。按祖制，乐工俱戴青㐅字巾，系红绿搭膊，常服则绿头巾，以别于士庶，此《会典》所载也。又有穿戴毛猪皮靴之制。今进贤冠束带，竟与百

---

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》1999年送审稿。

② 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》第861～875页，群言出版社，1998年，北京。

③ 杜佑：《通典》，中华书局1988年版，第690页。

④ 《明史·职官三》，中华书局1974年版，第1818、1827页。

官无异，且得与朝会之列，吁可异哉！[①]

虽是朝廷九品命官，因穿着与百官无异，也使得官僚们很不舒服，毕竟所管辖的是有别于士庶的贱民，从服饰上就令人一目了然，举止言行更是如此。由此及彼，竟然其中的官员也给人以轻贱的印象。在人们的心目中，即便是教坊司的官员，也要与百官有区别才是，这本身就含有一种贬义。《板桥杂记》云："乐户统于教坊司，司有一官以主之，有衙署，有公座，有人役刑杖签牌之类，有冠有带，但见客则不敢拱揖耳"。正因如此，教坊司的官员也便不是人人都愿意当的。《戒安老人漫笔》载，明正德（1506～1521）年间，武宗朱厚照欲授徐霖为教坊司官员，而霖则大为惶恐，死活不敢为。"臣虽不才，世家清白，教坊者倡优之司，臣死不敢拜。"[②] 可见教坊在人们心目中是何等地位，这在明朝之前是没有过的。

《五杂俎》卷八·人部四载：

今时娼妓满布天下，其大都会之地，动以千百计。其他偏州僻邑，往往有之。终日倚门卖笑，卖淫为活，生计至此，亦可怜矣！而京师教坊官收其税钱，谓之脂粉钱。隶郡县者，则为乐户，听使令而已。唐、宋皆以官妓佐酒，国初犹然。至宣德（1426～1435）初始有禁，而缙绅家居者，不论也。故虽绝迹公庭，而常充牣里闬。又有不隶于官，家居而卖奸者，俗谓之'私窠子'，盖不胜数矣！[③]

可见明代人们对乐户的理解还是有所差异的。京师的娼妓由教坊官收税钱，显然也是乐户，却不以此名称之，而认为隶郡县的娼妓才是乐户。这里已经将乐户与娼妓等同了。明代的乐户是遍布全国的，"偏州僻邑往往有之"。

《如梦录》卷六《街市记》载，（开封）板厂胡同路西，"酒馆内钦拨乐户二十七户"；又在西关厢的三五十座骡马大店中，"内住妓女无数"[④]。市井酒馆这样的娱乐消费场所中，也是乐户们应役之处，而且还是"钦拨"。

《五杂俎》讲明代所谓乐户是指隶属郡县的乐人们。但是，《明英宗实录》卷三〇八载英宗天顺三年（1459）冬十月丁丑，教坊司奏："合用乐工二千余人，今本司止存乐户八百余，乞行南京并顺天等府、陕西等布政司乐户内选闲习乐艺者送京备用。"这显然是说不论是教坊还是郡县的乐人均称之为乐户。明代教坊司的乐人们与唐宋间相同，亦从地方官府选拔征调轮值，表明有其连续性。

---

① 沈德符：《万历野获编》卷十四·教坊官，中华书局1959年版，第367页。

② 李诩：《戒安老人漫笔》卷四·徐子仁宠幸，中华书局1982年版第133页。

③ 谢肇淛：《五杂俎》卷八《人部四》，见徐君、杨海著：《妓女史》，上海文艺出版社1995年版，第72页。

④ 徐君、杨海著：《妓女史》，上海文艺出版社1995年版，第75页。

《续文献通考》卷一〇四·乐四：英宗天顺三年十月，“选山西、陕西乐户赴京应役”。

明代乐户的来源，张正明先生认为主要有三方面，即将蒙元后裔的家属贬为乐人；罪犯的家属入籍；民间灾荒因家贫被迫鬻入[①]。其实还有前代沿袭下来的乐籍人员。因灾荒家贫被迫鬻入是前面数朝所没有涉及到的，此种入籍形式自明以下逐渐增多。

《池北偶谈》载：“金陵旧院，有顿、脱诸姓，皆元人后没入教坊者。顺治末，予在江宁，闻脱十娘者，年八十余尚在，万历中北里之尤也”[②]。八十岁仍在籍中，这与唐时乐籍七十除籍的说法有很大的不同。

《典故纪闻》载：“彭城卫千户吴能以家贫出其女满仓儿，令张媪鬻之，媪鬻于乐妇张氏，而绐言用官人家。后张转鬻于乐工焦义，义又鬻于乐工袁璘，使为娼”[③]。

虽然入籍者来源前代没有什么大的变化，但大量高官显贵相对集中的入籍却是其他朝代不曾有过的。这是明代乐籍与前面数代的最大不同。

明代，乐户有在官乐户与不在官乐户之分。《醒世姻缘传》第十三回载：

> 珍哥，年一十九岁，北直隶河间府吴桥县人。幼年间失记本宗名姓，被父母受钱，不知的数，卖与不在官乐户施良为娼。正统五年（1440），梳妆接客，兼学扮戏为旦。次年，二月内，施良带领氏等一班乐妇前来濮州临邑赶会生理，随到武城县寄住。有今在官监生晁源未曾援例之先尝与氏宿歇，后来渐久情浓，两愿嫁娶。有不在官媒人龙舟往来说合，晁源用财银八百两卖氏为妾。[④]

这条史料可有如下认识，即：1. 乐户有在官与不在官之分；2. 乐户并非均为罪罚之人，可以买卖入户；3. 乐户，不在官者可以经买卖与非在籍中人婚配。

《隰州志》中曾提到山西的乐户们“邯郸挟瑟，河间数钱”[⑤]，这里反映出乐户们有一定的流动性，究竟是自由流动还是被迫、被驱使尚不可知，但可显示出邯郸、河间府是乐户们聚集之地。作为在官与不在官者，说明明代乐户的复杂性和多层面。所谓不在官乐户，其实就是民间“施良为娼”的妓院。在官乐户是不能够被随便买卖的，而不在官者则可买入、卖出，这里的不在官乐户与妓女等同。《醒世恒言》中提到明宣德年间（1426～1434）武昌府乐户王家也属于不在官者：

---

① 张正明：《明代的乐户》，载中国明史学会主办《明史研究》第一集，第208～215页。黄山书社，1991年9月版。

② 王士禛：《池北偶谈》卷十二·脱十娘郑妥娘，中华书局1982年版，第287～288页。

③ 余继登撰、顾思点校：《典故纪闻》卷十六，中华书局1981年版，第287页。

④ 西周生辑著：《醒世姻缘传》，齐鲁书社1980年版，第163页。

⑤ 《隰州志》，隰县县志编纂委员会1982年重排本，第90页。

那乐户家里先有三四个粉头，一个个打扮的乔乔画画，傅粉涂脂，倚门卖俏，……乐户与鸨子商议道："他既不肯接客，留之何益！倘若三不知，做出把戏，倒是老大利害。不如转货与人，另寻一个罢"。①

为何明代乐户有在官和不在官之分，我认为这有两重性。在官乐户属于官府强制的对象，更多属于因政治获罪者，这些人实际等于服刑。而不在官乐户则是社会需要的经营性妓院，两者虽然都是贱民，却有相当的不同，不同之处在于前者精神上承受的痛苦更大。

明代典籍中对乐工、乐户的服饰规定的最为清楚。宫中雅乐乐工与女乐有专门的服饰，但教坊和王府中的乐人，其服饰却主要是为了区别于民庶，让大家一看便知其为何等人色，使其承受着巨大的社会和心理的压力。

教坊司冠服。洪武三年定制。教坊司乐艺，青卐字头巾，系红绿褡。乐妓，明角冠，皂褙子，不许与民妻同。御前供奉俳长，鼓吹冠，红罗胸背小袖袍，红绢褡裤，皂靴。色长，鼓吹冠，红青罗绞丝彩画百花袍，红绢褡裤。歌工、弁冠，红罗织金胸背大袖袍，红生绢锦领中单，黑角带，红熟绢锦脚袴，皂皮琴鞯，白棉布夹袜。乐工服色，与歌工同。凡教坊司官常服冠带，与百官同；至御前供奉，执粉漆笏，服黑漆幞头，黑绿罗大袖襕袍，黑角编带，皂靴。教坊司伶人，常服绿色中，以别士庶之服。乐人皆戴鼓吹冠，不用锦条，惟红褡裤，服色不拘红绿。教坊司妇人，不许戴冠，穿褙子。乐人衣服，止用明绿、桃红、玉色、水红、茶褐色。俳、色长，乐工，俱皂头巾，杂色条。

王府乐工冠服。洪武十五年定。凡朝贺用大乐宴礼，七奏乐乐工，俱红绢彩画胸背方花小袖单袍，有花鼓吹冠，锦臂韝，皂靴，抹额以红罗彩画，束腰以红绢。其余，乐工用绿绢彩画胸背方花小袖单袍，无花鼓吹冠，抹额以红绢彩画，束腰以红绢。②

除了从服饰上区别，从行动上亦有限制，《国初纪事》云："（乐户）男子……不许于道中走，只许于道边左右行。……妓妇……出入不许穿华丽衣服。"对乐籍的衣着、行为等多方面都有约束，时时刻刻使社会上的人，包括他们自己意识到其低贱的身份。

乐籍是不允许求取功名的，进学堂读书也是可望不可及。《玉堂丛语》中记载了山西晋王府一位乐工因受晋王恩宠，送其子读书，原任提学副使碍于王爷的颜面而特许，却不料新任山西提学陆文裕竟不给王爷一点面子，任凭晋王几次三番过语却绝不通融，"宁可学校少一人，不可以一人污学校"③，读书权力终被剥夺。晋王家的乐户尚如此，

---

① 冯梦龙编著：《醒世恒言》，顾学颉校注，人民文学出版社 1957 年版，北京。

② 《明史·志第四十三·舆服三》，中华书局 1974 年版，第 1650 页。

③ 焦竑：《玉堂丛话》卷五："陆文裕公为山西提学时，晋王有一乐工，甚爱幸之。其子学读书，前任副使考送入学，文裕到任，即行文黜之。晋王再四与言，文裕云：'宁可学校少一人，不可以一人污学校。'坚意不从，乃已"。中华书局 1981 年版，第 160～161 页。

其他乐户也就可想而知了。乐户的“胎记”决定了其子女们的悲惨命运。张正明先生认为：“明代的乐籍制度，是封建统治者处置降附和罪犯家属的一种刑罚；又是把从事乐舞职业的乐户奴役为不自由之贱民，成为统治者手中玩物的一种手段”[①]。其实，乐户为贱民，是各代均沿袭的制度，只不过在明代因政治的黑暗对待这一群体更为残酷罢了。

明代乐户的数量很难说清楚，宣德十年（1435）英宗即位时，除留用者外，仅释两京教坊乐工就达3800余名[②]。州县乐户数量的总和则更是难以统计了。

典籍所载，明代的江浙一带有一种丐户，也是与乐户相关。王书奴在《中国娼妓史》一书中注意到了这一点。祝明允《猥谈》说：“奉化有所谓丐户谓之大贫，聚处城外，自为匹偶，良人不与接，皆官给衣粮。其妇女稍有妆泽，业枕席，其始皆宦家，以罪杀人而籍其（牡）。官谷之而征其淫贿，以迄今也。金陵教坊称十八家者亦然”。

《三风十愆记·记色荒》说：

> 明灭元，凡蒙古部落子孙流窜中国者，令所在编入户籍。其在京省谓之乐户，在州邑谓之丐户[③]。

这里显然是说，同等人色，因在京省和州邑的不同而有不同的称谓，其实在明代，乐户与丐户是一回事。丐户，是乐户一种区域化的称谓。

经君健先生认为：丐户是明清时代存在于特定地区、术语特殊户籍的一种居民。明清两代《会典》关于户籍制度部分，没有关于丐籍的专门说明。丐户在浙江者也叫“惰贫”、“大贫”或“衍子人”，更为通行的称呼是“堕（惰）民”；在江苏常熟者称“贫子”及“贫婆”。从经君健先生转引的“民国17年《浙江民政年刊》统计图表五及行政状况二”中，我们可以了解直到1928年时浙江各县仍存的堕民状况：[④]

县别	人数			堕民职业
	堕民人口	全县人口	堕民占%	堕民职业
鄞县	1106	133205	0.83	优伶、舆夫、吹手等
慈溪	2220	73376	3.03	剃头、抬轿、吹唱等
奉化	2000	66499	3.00	剃头、抬轿、吹唱等
镇海	1361	93508	1.40	吹唱、演戏、间有农、商
定海	665	87862	0.76	抬轿、剃头、奏乐、梳头

① 张正明：《明代的乐户》，载中国明史学会主办《明史研究》第一集，第208～215页，黄山书社1991年9月版。

② 沈德符：《万历野获编》卷1，中华书局1959年版，第15页。

③ 王书奴：《中国娼妓史》，上海书店1992年据1934年影印版，第193页。

④ 经君健：《清代社会的贱民等级》，浙江人民出版社1993年版，第204页。

县别	人数			堕民职业
象山	385	52046	0.74	吹唱、理发、新妇伴娘
余姚	383	138411	0.28	吹唱、收租、伴娘
上虞	3393	69861	4.86	乐户
温岭	2112	96003	2.20	
东阳	2864	115616	2.50	剃头、抬轿、守祠、梳头
义乌	1874	63380	3.00	抬舆、鼓乐
合计	18318	989767	1.85	

由上表可见,这些丐户的主要业务是吹唱、抬轿、演戏、鼓乐、舆夫、剃头之类,并有作为新娘的伴娘者,这与山西乐户的职能也是基本一致的。而且也是官宦人家因罪没入者。鲁迅先生在《准风月谈·我谈"惰民"》一文中谈到:"况且看他们的职业,分明还有'教坊'或'乐户'的遗痕,所以他们的祖先,倒是明初的反抗洪武和永乐皇帝的忠臣义士也说不定"。在《清史稿》中,"惰民"、"丐户"是与乐籍相提并论的:"山西等省有乐户,先世因明建文末不附燕兵,编为乐籍。雍正元年,令各属禁革,改业为良。并谕浙江之惰民,苏州之丐户,操业与乐籍无异,亦削除其籍"①。可见,这些丐户、惰民者,与乐户所从事的职业有一致性,应该是乐籍在江浙一带的区域性称谓的演化。

第五节 清代的乐户

清代,经历了乐籍制度由盛转衰到解体的过程。清初,清政府比较全面地接收了明王朝包括乐籍制度的各种制度。《皇朝文献通考》对乐户与教坊说得比较清楚:

> "国初亦设教坊司。而朝会宴享所奏有用时俗曲调者,盖沿明代之旧也。""我朝初制分太常、教坊二部。太常乐员例用道士,教坊则由各省乐户挑选入京充补。凡坛庙祭祀各乐太常寺掌之,朝会宴享各乐教坊司承应"。②

这显然是指在官乐户,清朝的乐户也分在官与不在官两种。乐籍是从宫廷到各省地方州县的普遍现象,只不过有些地区的乐户相对比较比较密集。清代有乐户的省份至少包括了山西、陕西、河南、山东、江苏、浙江、湖北、河北、北京等地。需要指出的是,满清数百年的统治,在对待贱民的态度上与明代相比,要相对宽松一些,并最终导致除籍。山西襄垣县的乐户后人陈凤元(陈女)讲过这样一件事。说在清代,襄垣县居住在城关的乐户只有一家(家族),整个城关所有人家婚丧嫁娶和风俗节令的吹吹打打之事

① 赵尔巽等撰:《清史稿》卷239,中华书局1977年版,第3492页。

② 清高宗勅撰:《清朝文献通考》卷一百七十四·乐考二十·俗部乐,商务印书馆1936年版,第6375页。

均由其承包了，取得了相当可观的经济效益。这引起了一户喜爱音乐人家的不平，遂向县衙申请加入乐籍，意在与其抗衡，竟然获批。像这种非因犯罪，亦非家贫无奈、非被迫与被买卖，只因不服气以及经济利益驱使而申请入籍的事例，在明代的高压政策下是不可想象的。那时的平民百姓是惟恐避之不及。明代有不在官乐户，是否可以认为这里申请入籍的是不在官者呢？但是，当我们对其入籍目的进行考察，发现这里向官府申请入籍的乐户与不在官乐户显然不是一回事。这是以为百姓提供与音乐相关的服务项目而获取经济利益为目的的。

《妓女史》载：

> （康熙三十年，陕西）荒饥异常，百姓计穷路绝，多以子女卖入乐户，以苟易升斗，偷活旦夕。[①]

既然可以买卖入籍，其性质已经与原先罪罚之人没籍不同了。正是由于乐户在人们心目中的地位，以及其他多种名目下贱民的境遇，使得颇有些仁慈之心的清朝皇帝几下决心要予以革除，使其与平民百姓一体。但要改变沿袭千年的习俗，绝非易事。裁汰乐户几乎唐、宋、元、明、清每个朝代都有，但都是局部的，没有从制度上入手。

满族原禁乐户，但实际上是有乐户的。清帝国建立前十年，礼部承政辽阳人祝世昌曾向皇太极提出禁止将俘获的汉人妇女卖充乐户。《开国方略》崇德三年（1636 清太宗）秋七月丁丑，谕曰："礼部承政祝世昌奏请禁止阵获良人妇女卖充乐户一疏，祝世昌岂不知乐户一事朕已禁革？"皇太极由此而大怒，祝世昌明知满族禁乐户却提此建议，可见其目的是为了讨好汉人，借以沽名钓誉。皇太极由此推论认为，祝世昌"身虽在此，心之所向犹在明也"，敕令审讯。最后判决给祝某起草疏稿的孙应时杀头；将祝世昌从宽流徙，并株连其弟祝世荫流徙他方，直至顺治二年方才赦回。这是清代早期因乐户问题酿成的大案[②]。可以看到，制度与现

图 9　大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之一

① 徐君、扬海著：《妓女史》，上海文艺出版社 1995 年版，第 80 页。李中孚：《切问斋文钞》卷一九《与布抚台》。

② 赵尔巽等撰：《清史稿》卷 239，中华书局 1977 年版。

图 10 大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之二

实是不相符的。实际上，许多制度都有其延续性，已经约定俗成，改变甚难，祝世昌直言而酿祸，以为别有用心，冤乎妄哉！值得注意的是，祝世昌的这道疏奏说明，直到清代，依然有阵获俘虏中的女性卖充乐户。

清律中全文继承了《大明律》“名例”律“工乐户及妇人犯罪”律。“人户以籍为定”门保留“乐户”名称；“逃避差役”门也规定乐户逃差之罚。顺治之初沿袭明代传统保留了教坊司在官女乐。宫廷乐舞，由太常、教坊二司负责。坛庙祭祀各乐，由太常寺所属道士演奏。宫廷宴享各乐由教坊司妇女应承。这些女乐，由各省乐户挑选入京充补。顺治十六年裁革，“停止教坊司妇女入宫应承，更用内监四十八名”（《清朝文献通考》卷 174）。明明白白是有乐户的，可见虽然满清在建国之时想要禁止，却没有从制度上得以确认。

由于明代将乐籍制度视为镇压和蹂躏不同政见者的工具与手段，使得为官者战战兢兢，唯恐哪一天厄运落到自己的头上，让全家、全族遭受灭顶之灾，于是，尔虞我诈、官报私仇日炽，助纣为虐盛行。而世人对乐籍则是鄙夷加唾弃，如此量大的贱民群体以及这个群体造成的社会不稳定因素成为新政权所要正视的问题，如不解决，不仅是一般官员，高官显贵也会惶恐不安。有着天地之别的生活环境，成为世人蹂躏的对象，这种惩罚其实比杀头更残酷。毕竟明朝的黑暗政治已经过去，清政府统治中原也必然要实施一些怀柔政策，救数以万计的贱民于水火，并对使得高官显贵心悸的东西加以革除，施以德政者。

禁革也非易事，这要触动许多官位显要者的切身利益。诸如明代各王府钦拨乐户 27 户，较高官品者有自己的本品鼓吹，各级官府也对乐人有相当的需要，而这些乐人一直是由乐户充任的。一旦革除，由世人充任，一是这些人没有像终身继代的乐户那样有较高的水平和技艺，也使皇亲贵戚各级官员失去一部分特权，必然会有相当的阻力。在这一点上，雍正皇帝要明白得多，但他敢于正视现实，这位一心要励精图治垂青史的皇帝，终于大刀阔斧地向贱民制度开刀了。

雍正元年（1723）三月，御史年熙认为乐户所处境地“殊堪悯恻”，上折建议削除乐籍。雍正认为，年熙“此奏甚善”，令礼部议拟办法。礼部议复，认为“应如所请，

敕下山、陕督抚转饬各属严行禁革，尽宜削除”；并建议山、陕外其他各省有类似乐户者，全照此规定执行。四月，此案得到雍正帝的批准。《世宗圣》卷六：

> 朕以移风易俗为心，凡习俗相沿，不能振发者，咸与以自新之路，如山西之乐户，浙江之惰民，皆除其贱籍，使为良民，所以厉廉耻，广风化也。

根据礼部奏议，复噶尔泰请削除浙江堕民贱籍的奏折，以及雍正帝的谕旨，朝廷制定条例：

> 各省乐籍，并浙省堕民、丐户，皆令确查削籍，改业为良。若土豪地棍仍前逼勒凌辱，及自甘污贱者，依例治罪。其地方官奉行不力者，该督抚察参，照例议处（《雍正实录》卷11）。

朝廷政令一出，山西地方衙门亦曾就此“饬令各属严行禁革‘乐户’，令其改业，得为良”（《晋政辑要》卷8）。虽然山西、陕西等地的确存在着“名亡实存”的现象，但从制度上革除这种沿袭上千载的陋制却是雍正朝之事：自明初绍兴有惰民，靖难后诸臣有抗命者，子女多发山西为乐户。数百年相沿未革，一旦去籍为良民，命下之日，人皆流涕。数百年的“鬼”变成人，怎能不感激“皇恩浩荡”？

然而，在皇亲贵戚以及各级官员既得利益受到触动的情况下，解放贱民、禁除乐籍并不那样顺利。各地并未雷厉风行、完全彻底地贯彻实施雍正解放贱民的谕旨，雍正除贱民户籍的谕旨也非仅仅下过一道，《雍正会典》、《京报》的记载与《世宗圣》相印证，雍正元年下旨除贱籍之后，在雍正五年又曾下同样的谕旨。而且《条例约编》载：乾隆三十六年（1771）部复山西学政刘尊条奏，引雍正元年御史年熙噶尔泰，先后奏准山陕乐户、浙江丐户，行令抚除其贱籍，俾改业自新，得为良民。这说明直至乾隆朝仍然有大臣在条奏除贱民籍之事，以致皇帝不得不再次搬出上皇早已批复过的谕旨，说明这已经是革除过的事情了。可见，解放贱民的阻力的确是比较大。

何以致此呢？关键在于官府和社会都对这一群体有比较大的需求。在清代，乐户越来越向着区域、地方性发展，地方乐籍人员的总数远比京师为多。自宋代以下，随着勾栏、瓦舍、路岐散乐等越来越具有世俗性，在民间多种风俗节日越来越离不开这一群体的时候；在官府的多种典礼仪式、筵宴等场合对这一群体的大量需要而不希望因皇帝的禁令而加以改变的时候；当这一群体的生活生存方式趋于相对固定的时候；当平民百姓对这一群体的世俗观念并未随着皇帝的禁令而消失、传统观念的长期稳固而不希望打破的时候，这一群体是不可能改变其生活生存方式的。这也正是在许多地方直至民国期间仍然有这一群体大量存在的几种重要因素。

清代康熙年间，在政策相对宽松、一改过去籍没强制的情况下，虽然各地仍有沿袭下来的乐户群体的存在，却因教坊名声太坏，无人肯充任，造成宫廷中的乐人额员不足。由此宫廷将教坊司改名为和声署，以期名称雅驯，使人淡忘已有的观念。

《清朝文献通考》载：

七年改教坊司为和声署。

乾隆七年，更定和声署乐员乐工名目并奏乐。旧用戏曲者均改撰乐章。和硕庄亲王等奉谕旨：和声署乐工皆民间屠沽之辈，即加教训岂易通晓？伊等在署当差，徒误其衣食生理，朕意须令掌仪司人员承应方能妥协。俟乐章既定之后，将和声署乐工作何裁汰，并朝会日期何令掌仪司率领所属人员承应之，处王会同三泰详悉定议具奏寻议。和声署本前明之教坊司，由各省乐户挑选应差，顾民间耻隶教坊召募不应，于是改为和声署。始有五城鼓手应差。然世业子弟仍是乐户，而新充鼓手又属屠沽，其铿锵应节诚所难能。况乎殿陛趋跄岂容此辈？欲加厘正必先得可以肄习之人。今详悉定议一。查和声署奉銮一员，左右韶舞二员，左右司乐二员，协同十五员并正九品。俳长无定员，未入流乐工一百二十名。奉銮等官品秩虽卑，究亦一命之士，岂容污贱之人忝窃，向因教坊名不雅驯，无人肯充并用世业子弟。今遵旨令内务府掌仪司办理，其奉銮等官各名目应请另定，嘉名以别于旧。其员缺，于掌仪司所属人员内挑选补授，至新旧交代不宜太骤。现今奉銮等官虽经裁汰，仍请暂留与新员一体当差，俟一年之后新员习熟，然后令奉銮等官住俸归农一额，设乐工一百二十名，现不足额临期雇民间鼓手承充，今请将现存人员内逐一挑选，如果有出身清白又能通晓者不妨仍令当差，如果无人一概裁汰。除掌仪司所属人员内有通晓音律者可以充当承应外，其不敷之额必须别简承充，但此等通晓音律之人本无定额，今有充当承应须有定员。查銮仪卫有鼓手八十名，头目八名俱是内务府人员。此外，尚有民校尉三百六十名系汉人充当，又有六十名将内务府借充。今请将此六十名竟改归内务府，于佐领管领下闲散人挑选学习，并于掌仪司所属内通晓音律者，派出头目将二项人员一并教习。至鼓手名目即系俗呼，而乐工二字又人所轻贱，亦应更易其名目，请将奉銮等官应去，更其名为满汉署正各一员，满汉署丞各一员，鼓手乐工人等总名为署史，而以所司之乐器分别其名曰：司钟、司磬、司琴、司瑟、视一器应用若干人之处另行派拨分定员额一。和声署职掌内如大宴、进果、进酒、进馔、乐章，俱仍明代之旧，并用戏曲一阕如喜得功名之类奏于殿廷，殊属非体应令律吕正义馆撰拟，至凡大祀、中祀、耕耤视学进表进。①

由于明代乐户、特别是在官乐户聚集的教坊成为统治者对不同政见者惩罚蹂躏的场所，因而使一般人色惟恐避之不及，不在官的乐户与娼妓等同，遭到人们的鄙视。虽然清代对待乐籍的政策相对宽松，但人们已经对教坊有了根深蒂固的观念，即便是由各省“世业子弟”的乐户挑选至教坊应差之人，都“顾民间耻隶教坊召募不应”、“教坊名不雅

① 《清朝文献通考》，商务印书馆1936年版，第6375～6376页。

驯，无人肯充”。有鉴于此，乾隆皇帝发恻隐之心，改教坊司和乐工之名，却又换汤不换药，仍然是乐户们在做事。乐籍中人尚且如此，到教坊为官则更是难堪，唯恐辱没门风。但有一点，即清代初期从国家制度上对待乐户的态度显然比明代要宽松一些。在明代根本不是招募，而是强制性入籍。

正是在这种稍有宽松的环境之下，有识之士也开始对这种非人道的制度进行抨击，龚自珍（1792～1841）的《京师乐籍说》以其愤懑的笔触对乐籍做了如下的评说，龚自珍的生活年代距雍正除乐户籍已经有百年的历史，但从文中的实际情况看却依然如故：

> 昔者唐、宋、明之既宅京也，于其京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察。是以龚自珍论之曰：自非二帝三王之醇备，国家不能无私举动，无阴谋。霸天下之统，其得天下与守天下皆然。老子曰：“法令也者，将以愚民，非以明民”。孔子曰：“民可使由之，不可使知之。”齐民亦然。士也者，又四民之聪明喜论议者也。身心闲暇，饱暖无为，则留心古今而好论议。留心古今而好论议，则于祖宗之立法，人主之举动措置，一代之所以为号令者，俱大不便。凡帝王所居曰京师，以其人民众多，非一类一族也。是故募召女子千余户入乐籍。乐籍既棋布于京师，其中必有资质端丽，桀黠辨慧者出焉。目挑心招，捭阖以为术焉，则可以箝塞天下之游士。焉在其可以箝塞也？曰：使之耗其资财，则谋一身且不暇，无谋人国之心矣；使之耗其日力，则无暇日以谈二帝三王之书，又不读史而不知古今矣；使之缠绵歌泣于床第之间，耗其壮年之雄材伟略，则思乱之志息，而议论图度，上指天下画地之态益息矣；使之春晨秋夜为奁体词赋，游戏不急之言，以耗其才华，则论议军国臧否政事之文章可以毋作矣。如此则民听壹，国事便，而士类之保全者亦众。曰：如是则唐、宋、明岂无豪杰论国是，而自取戮者乎？曰：有之。人主之术，或售或不售，人主有苦心奇术，足以牢笼千百中材，而不尽售于一二豪杰，此亦霸者之恨也。吁！[①]

这里，龚自珍将乐籍与“目挑心招”的妓女等同，议论军国、臧否政事的豪杰们缠绵其间，等于自进牢笼，才华耗尽。这简直就是祸国殃民。当我们了解了社会政治的背景情况，才会感到发出“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人才”呼声的龚自珍写这篇《京师乐籍说》的真正用意。这其实也反映了一种愤懑与无奈。

“京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察”。这是唐宋以来一直存在的事情。乐籍非仅限于通都大邑，许多没籍为乐户的人员，举家举族被徙往一些州县，甚至是偏僻之地，乐籍是论世者忽而不察的普遍现象。雍正除乐户籍虽然旨意已下，但执行

---

① 龚自珍：《京师乐籍说》，载《龚自珍全集》，上海人民出版社，1975年新1版，第117～118页。

起来却是非常困难。正如韦庆远先生所论：

> 必须注意到，在当时的封建中国，要在全国主要地区解放“贱民”，需要有一个相当长的过程，而在贯彻执行这一系列诏令当中，必然存在反复和激烈的斗争。……我们认为对于雍正解放“贱民”的实际效果，似不宜单凭官书记载作过高的评价。①

的确如此，从山西乐户的情况来看，在清代的后二百年中，由于这些人世代相传的生活、生存方式已经固定，加之来自周围生活环境之中的社会偏见等多方压力，使得他们不可能真正得以解脱；再者，作为地方官府，需要有这么一批人为他们服务，因此乐得做这种名亡实存之事，乐户制度并没有真正意义上的被革除。

乐籍制度在北方鲜卑拓跋民族所执掌的政权时期发端，经历了隋的一统，唐的繁盛，而使其得以巩固和加强。乐籍制度既有承继性又有变异性，在乐籍制度下所设立的机构以及入籍方式和音乐种类、乐曲形式等成为其承继的主要方面，而随着时代的发展，不管是音乐机构还是音乐种类都有相当程度的演化和发展，所以，制度不可能在历史发展的过程中一成不变。宋代承继了唐代的乐籍制度，这体现在太常与教坊的广泛运用，以及乐曲、乐调、乐律等诸方面，同时也保留了乐人的入籍方式，只是政策相对宽松。宋代乐籍制度对北方几个少数民族政权产生了相当的影响，无论是辽、金、西夏，还是其后的元代，均承继了这种制度。特别是唐宋时期中原在文化方面的确比周边的少数民族先进的情况下，这些政权更是将中原大国的种种制度接衍，乐籍制度自然也在其中。乐籍人员不仅限于宫廷，而是各州、郡、军旅，甚至各县中均有乐籍人员的存在。金人从宋都直接掠进、辽人从并、汾、幽、蓟之地掠夺，元人全盘接收了包括乐籍的中原文化，史书中记载更是明确。

虽然各个朝代的乐籍制度在应用范围上有细微的变化，但宫廷与通州大邑、地方官府（郡县）、军旅均有乐籍则体现出较多的一致性。入籍者多是刑事犯罪之人的亲眷，阵获俘虏，政治获罪者，后来因饥荒家贫为了生存被迫卖入乐籍者也不乏其人。这些入籍者，在宫廷中既司雅乐，亦为俗乐，仪仗、典礼等场合都少不了。在地方官府中，除了以上的差事而外，乐籍人员还要兼及民间多种风俗性仪礼的音乐活动。作为乐籍中的女乐，宫廷中的不必说，地方官府所辖的实则兼及妓女的角色，明代以下许多地区乐籍更成为妓女的代名词，这在一些商业发达的城镇地带尤甚。纵观乐籍制度的历史，虽然各个朝代从执行乐籍制度的松紧的程度上有所差异，但专业贱民乐人的总体是没有什么改变的。我们看到，宋代属于最为宽松者，以致给人宋代乐籍非贱民的印象，其实，正是在这种相对宽松的政策环境下，为经济利益驱使导致了京师等地的人家重养女子习艺

① 参见韦庆远：《明清史辨析》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 459～460 页。

养家的情况。与此形成鲜明对比的是明代，乐籍制度成为统治阶级排除异己、惩罚不同政见的政治工具。在这种制度畸变的背后，有多少生灵涂炭、又有多少权贵高官及其家族亲眷成为制度的牺牲品，落入最底层的深渊。当这一人群只能当色为婚，其中的女性不得不声色娱人、终身继代永世不改之时，这种制度的残酷性便凸显出来。所以我们说，乐籍制度随着时代的发展具有变异性和多层面性。这是乐籍制度在不同时段的具体显现。

隋唐时代，宫廷中七十除籍的制度，使得这些乐籍人士回归民间，自然将宫廷中掌握的音乐技艺向民间传播。他们中间，有些人因孤老无着而遁入空门，佛寺、道观成为他们的栖身之地，这又使得宫廷音乐的主流与寺庙音乐的联系变得愈加密切，而且，唐代的寺属音声表现出与主流音乐形态的统一。由于各代皇帝对佛教和道教信仰的不同偏好，更有太常乐师直接为寺庙道观制曲的表现，所以，中国的音乐传统如同一条无形的链环，将宫廷、地方、军旅、寺庙等连接起来。总的说来，以上几种情形在音乐的中心特征方面有着一致性（乐学、律学、乐器、乐谱、形式、风格），相当数量的乐曲无论在宫廷和地方官府都是通用的，所不同之处体现在有些乐曲仅限于宫廷中的特殊礼仪（祭祀先帝等），属于专曲专用；地方乐籍在承继宫廷教坊、太常音乐的同时，会更多受到方言、地望的影响，而将民间的音调融入，形成一些具有地方特色的乐曲；同一首（套）乐曲、同一曲名的内容也会因时因地产生一定的变化，诸如在一首套曲中置换或增删多个区域性、地方性特色较强的曲牌，同一曲牌会有多种变体等等，这都是历史发展过程中的必然现象。同一幅画，即便是再高明的画工，也不可能完全再现。更何况音乐在传播过程中，在更多以口传心授进行传播之时，在总体一致的情况下各地有些变化也是完全可以理解的。

明清时代，特别是地方官府所属的乐户，几成妓女的代名词，许多研究性的著作也多集中在“乐妓”、“妓女”、“娼妓”等等，对乐户中的男性则很少提及。但从山西乐户后人保存的从明代到民国期间的手抄本中，却发现乐籍中男女有明确分工，这就是“男记四十大曲，女记小令三千”，这是宋代以下的传统。乐户中的女乐，应该是以唱为主，虽然有些也兼乐器，既有独奏，也自弹自唱。但乐户中的男性，则以演奏乐器为主，并且是独奏、伴奏与合奏并举的，作为演奏大曲，更多是合奏的形式。我们将在后面专门讨论。

就对山西实地考察的情况看，乐户的后人们时至今日依然较多地固守着以音乐为职业的观念。除籍之后的两百年间，除了“恩主”发生变化外（部分乐户依然为官府服务，但多数乐户虽然每年也有一定的时间为官府义务执事却不再是“官鼓手”，官府不再为其支取俸银，而是自寻生路为百姓服务，这是多种史书讲有在官乐户与不在官乐户的原因之一），其生存方式没有根本性的改变，依然将与乐相关的活动作为主业，诸如

为民间百姓婚丧礼仪风俗节庆等鼓吹作乐，不同之处是将主要为官府服务而转化为主要为百姓服务。但是武昌、汉口、扬州、南京等城市，明清之时的乐户已经演变为妓女的营地，乐户所指即是“公娼”。这显然与城市化和商业化分不开[①]，而且这应该是指不在官乐户。山西乐户，从历史延续的角度说来，经历了乐籍制度的生成、发展、成熟、变异（畸变）、乃至禁除的全过程，内涵极其丰富，但在除籍之后却由于山西渐渐处于一种封闭的社会形态之中，加之山西在明代的乐户其政治获罪入籍的比例甚大，成为官府严加管制的重点区域。因而以音乐为各级官府和地方百姓服务的观念依然延续，这显示出明清以来乐户概念的不同层面。

第六节　乐户的相关称谓

乐户，无论其身份、社会地位以及所从事的职业，在封建社会里均被认定为“轻贱”，因而饱受社会的歧视与不公，“贱民等级的存在是封建国家的普遍现象”[②]。经君健先生在《清代社会的贱民等级》一书中对“贱”字的涵义作了比较详细而深入的释解，在他看来，所谓“贱”，在我国古代文献中有两种不同的意义。

“贱”的第一种涵义是官民关系。《左传》中“民在鼎矣，何以尊贵，贵何业之守，贵贱无序”，秦简中“欲贵太甚，贱不可得”，《荀子》中“贱事贵”，“贵贱有等”，“别尊卑，异贵贱”，《管子》中“贵贱有分”，直至董仲舒所说“序尊卑、贵贱、大小之位”等等，都是讲的官民关系。以官为贵，以民为贱，贵贱有别，以强调名器之尊。文中的“贱”，都是指普通庶民，所以应该说这是相对意义上的“贱”。

“贱”的另一种涵义，是指在社会上处于特别低下的法律地位和社会地位、没有独立人格的个人，以及由这些人构成的等级。这个意义上的“贱”或“贱民”，就不仅相对贵族、缙绅，即使相对一般百姓而言，他们的地位也是卑下的。所以说这是绝对意义上的“贱”。

在我国古代什么人属“贱民”，历朝的规定是不一样的，这有一个发展过程。虽然各朝代均有法律地位明显低于庶民的一类，诸如奴婢、蕃户、杂户，以及部曲、客女等，但在法律中一般不用“贱民”之称。“明代，律法为之一变，良贱律成为法律的重要组成部分”，依经先生的考据，明代的贱民当指乐户与倡优，“大约除乐户娼优而外，明代诸杂户的法律地位都不是贱民，而与一般凡人没有差别”。“《大清律例》里的良贱律承自明律，奴婢仍是贱民的基本内容；但同时又明确地将若干其他的人纳入贱民的范

① 参见《文史精华》编辑部编：《近代中国娼妓史料》，河北人民出版社1997年版，第314～338页。

② 经君健：《清代社会的贱民等级》，浙江人民出版社1993年版，第258页。

围。'贱民'这个概念被正式法律化了"。他认为："在法典中十分明确地规定贱民的范围，则只有清代。清代的法典，把贱民作为一个等级来对待，贱民被置于清代的等级系列之中，这显然是清代法典的一个特点；同时也是清代具有特色的一个社会现象"。

经先生对清代的贱民做出如下的总结：

> 第一，与主家有主仆名分；第二，不得与良民共居处、同坐共食；第三，从事服役劳动；第四，不得与良民通婚姻；第五，不得应考、报捐；第六，服饰有限制。他认为：奴婢、娼优和乐户同属一个等第，这是贱民等级中最低的等第，从而也是清代等级阶梯的最低一级。……乐户、娼优之所以入贱，是因为他们的职业是侑酒侍寝，以色相取悦于人，为人所不齿。[①]

虽然在元以前没有贱民的名称，但就乐户说来，以上诸条自乐籍制度形成以来均存在，只是实施过程中的宽松度有所不同。唐代音声人等俱是配隶之色，既为"隶"，其贱民身份是没有什么疑问的。经先生在此将乐户与倡优职业特色一面讲得很到位，却将他们职业特色的另一面给忽略了，即"以声色娱人"中"声"之一面。我们这里所要重点探讨的正是乐户的社会功能"声色娱人"中"声"的方面——由这一人群所创造传承的音乐文化传统。

乐籍制度实施的千百年间生发出多种相关的称谓（别称），诸如官妓、官奴婢、女乐、官鼓手、吹鼓手、乐人、乐工、乐籍、王八、龟、亲家、龟家、内人、音声人（宫廷音声人、官府音声人、寺属音声人）、伶人、走行道的、行道家、龟疙瘩、龟甲、奴胎等等不一而足，这反映出历史长河中人们对这一群体的看法与认识。下面，我们择其要者，对这些称谓加以分析释解。

1. 官妓　历史上"妓"者，无论"妓人"、"妓女"、"女妓"、"乐妓"，除了以卖淫为业娼妓的含义，更为重要的则是歌舞女艺人的意思。唐·张鷟《朝野佥载》卷三："上笑唤妓人问云，见二龙头张口向上，遂怖惧，不敢奏乐也。"韩愈《顺宗实录二》载："癸酉，出后宫并教坊女妓六百人。"宋·张邦幾《侍儿小名录·拾遗》："真娘，吴中乐妓，墓在虎丘山路傍。"即便是直接称呼妓女者，在唐代之前也是歌舞女艺人之意。《后汉书·济南安王刘康传》云："错为太子时，爱康鼓吹妓女宋闰，使医张尊招之，不得。"而唐·陈鸿《长恨歌传》则云："后宫才人，乐府妓女，使天子无顾盼意"[②]。

联系到乐籍制度，宫廷中教坊的女妓均为官妓，也就是歌舞女艺人。虽然地方官府所辖的官妓有娼妓之意，但歌舞女艺人的含义依然是存在的。《扬州画舫录》卷九：

> 国初官妓，谓之乐户。土风立春前一日迎春于城东蕃厘观，令官伎扮社火，春

---

① 经君健：《清代社会的贱民等级》，浙江人民出版社 1993 年版，第 40～43 页。

② 以上各条参见《汉语大词典》卷 4，汉语大词典出版社 1989 年版，第 295 页。

梦婆一，春姐二，春吏一，皂隶二，春官一。次日打春官给身钱二十七文，另赏春官通书十本，是役观前里正司之。至康熙间，裁乐户，遂无官伎，以灯节花鼓中色目替之。①

此处显然是将乐户与官妓相提并论，官妓即是乐户。

2. 官奴婢　《大唐六典·卷之六》："反逆家男女及奴婢没官皆谓之官奴婢。"可见，官奴婢应该是包括乐籍在内的。官奴婢即是"官户"。《大唐六典》将官奴婢、官户、番户称谓之间的关系表述得非常清楚：

官户皆在本司令番。每年十月都官按比，男十三已上在外州者，十五已上容貌端正送大乐，十六已上送鼓吹及少府教习。有工能官奴婢亦准此业成。官户例令番，其父凡先有伎艺堪传习者不在简例。

凡配官曹长输其作番户，杂户则令为番。

番户一年三番，杂户二年五番，番皆一月。十六已上当番请纳资者亦听之，其官奴婢长役无番也。

官户奴婢元日、冬至、寒食放三日假，产后及父母丧婚放一月，闻亲丧放七日。有疾太常给其医药。

男女既成，各从其类而配偶之，并不得养良人之子及以子继人。

每岁孟春，本司以类相从而疏其籍以申。每岁仲冬之月，条其生息，阅其老幼，而正簿焉。②

官奴婢，为男女官户的总称。以上的条例将包括乐籍中人在内的官奴婢应尽的义务、相应的限制规定、待遇，对这一群体的管理都有交代。而且规定了外州的乐籍中人选拔到宫中应教习的年龄，最小的十三岁便开始在宫中执番。至于孟郊《教坊歌儿》诗中所云教坊有十岁能歌"朝天"者，则可能是长役宫中乐人的后代。

3. 女乐　在先秦时期的典籍中已为常见，《楚辞·招魂》中有"肴羞未通，女乐罗些"之句。《后汉书·马融传》中则有"常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐。"在没有乐籍制度之前，女乐所从事的亦是歌舞伎乐，声色兼备。因此，乐籍制度设置前后女乐的职能和功用没有任何变化，只是将其以专门的乐籍归之，成为有名籍的专业乐人。这一群体分属不同的机构，即在宫廷、王府、地方官府和军旅者。归入乐籍的女乐不享有平民百姓所应享的权利，常常遭受非人的待遇。山西省阳城县润城镇上伏村一块康熙年间修庙公约的石碑上载有"赛时女乐牲口，即令科头牵喂，不得在庙"③，这是

① 李斗：《扬州画舫录》卷九，古今书室印行，乾隆五十八年，第7页。

② 参见《大唐六典》卷之六，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印。

③ 参见项阳：《山西乐户考述》，载《音乐研究》1996年第1期，第76～88页。

讲迎神赛社时乐户中女性的境遇。在封建社会，妇女本身就受压迫，而乐户中的女性，更是灾难深重。这里竟是将她们与牲口为伍！真可谓凄凄惨惨戚戚。

4. 官鼓手、王八　宫廷或地方官府中值事乐户称谓的一种。更多指乐户中的男性，是他们的职业演化出的称谓。民间“王八戏子吹鼓手”，是对他们的特指。在一定的历史时期内，这三种称谓指同一类人，即乐户。“王八”者，一说是因为他们“忘了忠、孝、廉、洁（耻）、喜、怒、哀、乐，由谐音忘八，而得名王八”[①]。另一种对“忘八”的解释为忘掉了“仁、义、礼、忠、孝、悌、信、廉”，我以为后一种可能更接近实情。

所谓“戏子”，可溯至唐代。自唐玄宗在禁中设置梨园，亲自教授由教坊中选入的乐籍人士——主要是乐妓、女乐，称为前头人、内人、皇家梨园弟子，这一群体是教坊乐妓中的佼佼者，其后唐玄宗便有被尊称为梨园戏曲界祖师的说法。自宋代以下，戏曲逐渐成为文化生活中的不可或缺者，作为教坊中主要部色的戏曲，更是由乐户来承担，这种传统一直延续到清代，甚至在民国时期，乐户们在迎神赛社中的主要任务之一，还是搬演队戏——乐户戏，而且，戏曲中的角色相对固定，谁家承担什么角色，均是世代相承，每当有风俗节日，由科头们招呼，将各自承担固定角色的乐户们集合在一起，便是一台台完整的戏。从梨园算起，这戏子的称谓，最初恰恰是对宫廷教坊中的乐籍而言的。

所谓吹鼓手，更是乐户们的“专利”。“鼓吹”源于军乐，以后为宫廷中的仪仗乐队引入。军中乐营以鼓吹为要，宫中太常旌旗鼓吹，更是由州县乐户们轮值。这样，从宫廷、地方官府到军队，形成了完整的鼓吹乐体系，无论是道路、卤簿、仪仗、庆典等场合，都少不了鼓吹乐。这些人虽然身份卑微，却是不可或缺，他们到宫廷和各级官府执事应差，成为拿俸银饷钱的官鼓手。我们注意到，民国期间许多地方的县衙之中依然有此类人色在执事应差。由于除籍后宫廷以及各级王府中已经没有了乐户应差，所以官鼓手的数量相对较雍正之前要少得多，这就形成乐户中的一部分人依旧在地方官府应差，而另一部分人自寻生路的局面。其实，吹鼓手与官鼓手是一回事。只是有在官与不在官之分，而在历史上相当长的时期内，所有的吹鼓手都是由贱民中的乐户充任的。

5. 乐人　指贱民身份的乐籍人员，有时直呼为乐户，有时则称乐籍，在不同的典籍中亦以“乐人”称呼此等人色。《三朝北盟会编》载：“金人来索御前祗侯，……教坊乐人、……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十家。令开封府押赴军前”[②]。这里的乐人为教坊中人，是以“家”为单位

---

① 参见闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》第861页，群言出版社1998年版。

② 徐梦辛：《三朝北盟会编》，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店发行，1987年版。

计算的。

6. 乐工　先秦时期即有此种称谓，指宫廷中级别较低的音乐人才。先秦时期，较为高级者则为乐师，诸如师乙、师旷、师襄、师涓、师延、师文等等，而一般乐工由奴隶为之。自乐籍制度建立，乐工则是乐籍人员的另一种指代。工乐杂户也是指此类。

7. 乐籍　指乐户的名籍，即在籍的乐人。凡乐户均在籍，因此，乐籍又是乐户的另一称谓。既然两者等同，典籍中所涉乐籍为乐户便是容易理解的事情。这应为北魏以下乐户人员的统称。《全唐诗》所记“薛涛，字洪度。本长安良家女，随父宦，流落蜀中，遂入乐籍”①。这样一位本是官宦人家千金的才女，流落乐籍以其诗名乐技而名噪一世。应当指出的是，薛涛当年是入乐营之籍的，可见无论是乐营还是教坊人员均为“乐籍”，官府、军旅中均有管理此等人色的部门，以下史料可以说明这一点。

> 罗虬，辞藻富赡。与宗人隐、邺齐名。咸通、乾符中，时号三罗。广明庚子乱后，去从鄜州李孝恭。籍中有红儿者，善肉声。常为贰车属意，会贰车骋邻道。虬请红儿歌，而赠之缯彩，孝恭以副车所贮，不令受所贶，虬怒，拂衣而起，诘旦，手刃绝句百篇，号比红诗，大行于时。②

唐代杜牧《张好好诗》序：

> 牧太和三年，佐故吏部沈公江西幕。好好年十三，始以善歌来乐籍中。后一岁，公移镇宣城，复置好好于宣城籍中。后二岁，为沈著作述师以双鬟纳之。后二岁，于洛阳东城，重睹好好，感旧伤怀故，题诗赠之。③

宋代的地方州府也有归教坊管辖的在籍乐人，《梦粱录》云：

> 皇太后圣节（四月）初八日，寿和圣福皇太后圣节。前一月，尚书省、枢密院文武百僚，诣明庆寺启建祝圣道场，州府教集衙前乐部及妓女等，州府满散进寿仪范。向自绍兴以后，教坊人员已罢，凡禁庭宣唤，径令衙前乐充条内司教乐所人员承应。④

元承继宋的制度，乐籍应有所本。无名氏《云窗梦》第一折：

> 两京诗酒客，烟花粉子头。老身姓郑是这汴梁乐籍。

《古今小说·众名姬春风吊柳七》：

> 当日就唤老鸨过来，将钱八十千付作身价，替月仙除了乐籍。⑤

明代乐户有乐籍当无疑问。但《万历野获编》载乐籍又称“花籍”。由此说来，所

---

① 《全唐诗》卷八百三·薛涛，中华书局1960年版，第9035页。

② 王定保撰：《唐摭言》，丛书集成本，王云五主编，商务印书馆1936年版，第93页。

③ 《全唐诗》卷五百二十·杜牧一，中华书局1960年版，第5940页。

④ 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社1984年第1版，第16页。

⑤ 《汉语大词典》(4)，汉语大词典出版社1988年版，第1297页。

谓乐籍、妓籍、花籍者，其实是一回事。乐籍的称谓一直延续到清代，这与乐籍制度是一致的。清赵翼《高邮吊毛惜惜》诗：

死患事岂责蛾眉，乐籍编成此段奇。

在民间，人们更多将乐户与妓馆相联系，妓女也是入乐籍的。冯梦龙在《醒世恒言》中讲了一个宣德年间淮安府外号为“蔡酒鬼”的蔡指挥遭遇横祸，全家被盗匪截杀，十二分姿色的女儿蔡瑞虹被盗匪污辱后大难不死几经磨难，终于为家人复仇的故事，其中有云：

径载到武昌府，转卖与乐户王家。那乐户家里先有三四个粉头，一个个打扮的乔乔画画，傅粉涂脂，倚门卖俏，……乐户与鸨子商议道：“他既不肯接客，留之何益！倘若三不知，做出把戏，倒是老大利害。不如转货与人，另寻一个罢。”①

《醒世姻缘传》第十三回：

珍哥年一十九岁……卖与不在官乐户施良为娼。

所以我们说，乐籍与乐户的概念在某种意义上讲是可以互换的。

8. 龟、龟家　龟者，缩头猥琐，由此形容乐籍中人的形象。他们没有社会地位，夏天要走太阳地，冬天要走阴凉地，在百姓家中上事吃饭不能上桌，如此等等，处处显示出其卑微的身份，因此百姓们称其为“龟”。此外，乐户着绿色服装，以别于庶民百姓。乐人服绿，是有严格界定的。唐宋时期的典籍中已经说明了这一点。《因话录·卷一》载：

德宗初登勤政楼，外无知者。望见一人衣绿乘驴戴帽至楼下，仰视久之，俛而东去。上立遣宣示京尹，令以物色求之。尹召万年捕贼官李镕，使促求访。李尉伫立思之曰：“必得。”及出，召干事所由于春明门外数里内，应有诸司旧职事使艺人，悉搜罗之。而绿衣者果在其中。诘之，对曰：“某天宝教坊乐工也。上皇时数登此。每来，鸲必集楼上，号随驾老鸲。某自罢居城外，更不复见。今群鸲盛集，又觉景象宛如昔时。心知圣人在上，悲喜且欲泣下。”以此奏闻。敕尽收此辈，却系教坊。李尉亦为京尹所擢用，后至郡守。②

捕官得知其衣帽特征后，马上召集的是艺人，可见艺人服绿。因乌龟背多为绿色，又因历史上乐户中的女乐常常就是妓女，所以，民间对乐籍中人常常称之为“戴绿帽子”的。从行为上、服饰上都是对乐户贱民身份的认定。而乐户之家也被称为“龟家”。

9. 亲家　依律，乐户只允许当色婚配，不许与庶民为婚，因此，这些散居在各乡镇的乐户们，在结姻缘之时，便以邻近乡镇的同籍中人为偶，因此，一县之内，乐户们

---

① 冯梦龙编著：《醒世恒言》顾学颉校注，人民文学出版社，1957年版，第769页。

② 赵璘：《因话录》卷一，古典文学出版社，1957年版，第71页。

只有几姓，且都有亲缘关系，很好辨认，绝不像庶民的姓氏那样庞杂。在山西，民间常常称乐户们为“亲家”，这个词汇在特定的环境中使用中常常含有贬义。

10. 营妇（营户） 营妇者，即营户中的女性。军中乐营早于乐户而存在，归入乐户应该是在有乐籍之后。乐营为军中鼓吹以及军中享乐而设。所谓营妇，在某种意义上是随军的营妓。这些人很可能是阵获俘虏，也可能是罪臣的亲属，总之是获罪之身。《宋史·仁宗纪》云：“天圣九年闰九月，诏营妇配南北作坊者，释之。”《刑法志·三》云：“妇人应配则以妻窑务，或车营致远务卒之。无家者著为法。”《叛臣传》云：“初张邦昌居内廷，华国靖恭夫人李氏拥邦昌，高宗下李氏狱，词服赐邦昌死。李氏杖脊配军营务。是先朝宫掖有秩者亦为营妇配作坊。”① 官使妇人、风声妇人、风声贱人为营妇之别名，当是军中乐营女乐的称谓。乐营中的营妇亦有征调到教坊中者，这应是同一层面群体的角色互换。

11. 内人 在唐代专指宫廷之中奴婢身份的服务人员。宫中内教坊乐人，由于受到皇帝的宠爱而有别于外教坊者，通常也以内人相称。玄宗朝，帝亲自设置的梨园，即是由内人填充，选取内教坊中资质洁丽者，成为皇帝亲自调教的对象。梨园弟子亦称内人、前头人。

12. 音声人 这是唐代对宫廷、军队、地方官府以及寺庙所属在籍乐人的总称。虽然宫中乐籍分工较细，称谓中专有音声人一类，但据史料看，音声人的称谓有泛指和特指之分，泛指为所有的乐籍人员，而特指则是仅限于宫廷中的某一部分乐籍人员。

13. 伶人 历史上伶人主要是指从事声音和行为艺术者。“王八、戏子、吹鼓手”的称谓，则是对此等人色所言。因此在乐籍制度建立之后，伶人亦是对乐户艺人的一种别称。

14. 奴胎 是元代对乐户家子女和奴婢的贱称。乐户人家有“世袭”的意味，轻易不会让他们脱籍的，这种残酷的制度使得乐籍中人可能从娘胎中就注定了一生的悲惨命运，因此，对乐户家的子女称其为奴胎是有其历史背景的。马致远《青衫泪》第一折中“想别人家奴胎，也得个自在”②。表现了乐户子女的一种无奈的心情。

第七节 教坊观念的变化——从机构、音乐风格到乐籍人员之代称

教坊，是唐代始设的官属宴乐机构。在设置教坊之前，所有宫廷的礼乐与筵宴之乐均由太常寺统辖，基于宫廷官员认为太常寺应为掌管礼乐之司，不应由俗乐混于其间，

① ② 参见《汉语大词典》卷4，汉语大词典出版社1989年版，第267页。

才奏请皇帝另设机构管理筵宴俗乐，这是设置教坊的主要动因，唐代教坊是以筵宴俗乐为标志的。唐代社会的繁荣，造就了音乐文化的繁盛，多种音乐形态在这里汇聚，多种新的音乐形式在这里创造。唐音乐文化在与多国、多地区的音乐文化交流融合中成为当时东方社会最先进的形态。周边国家与地区音乐文化在此汇聚的同时，也将这里经加工、融合改造过的音乐文化向周边输出，诸如高丽、日本等国度都从唐代的中国接受了许多。

应当看到，唐帝国的西部疆域可达咸海一带，许多现在版图上为中亚、西亚的区域，当时是在大唐帝国的版图之内的。这些与中原音乐不同的种类和风格，引起了当时皇族的极大兴趣，不断有一些西部疆域内外的乐部引入宫廷。这便是自隋代以来的七部乐、九部乐以及十部乐。除了燕乐、文康伎、清商伎属于中原的产品，天竺、高丽等属于外国的品种，其余诸如安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等（有些乐部虽无以上乐部名称响亮，却也是西部疆域之内的，诸如石国乐、于阗乐等）多为当时西部疆域之内的乐部。这些乐部以不同于中原的音乐风格和结构特色，热烈而奔放的音乐语言受到推崇，皇帝的喜好更使得人们上仿下效，以致“洛阳家家学胡乐”局面之形成。

教坊建立之初，明确为筵宴俗乐的音乐管理、演出和创作机构，成为大唐盛世的一道不可或缺的风景。教坊乐的繁盛也成为唐代音乐文化繁盛的重要标志。教坊在初起阶段，更多是以机构的形式而广为人知。宫中教坊，又有宜春院、梨园等分支，同时在东都洛阳又设外教坊，一时间，宫廷内外的筵宴俗乐得以极大的繁荣。音乐主要是用来娱人，上仿下效，府县之地亦成立了各自的教坊机构。宫廷教坊的主旨非常清楚，就是筵宴俗乐，而府县没有太常寺治下的相应机构，府县教坊要兼顾各级衙门中的礼乐和筵宴俗乐。

唐代教坊可能不仅限于宫廷与东都洛阳，《闻喜县志》卷之九古迹条载：“梨园，在县东五十里，唐太平乐府教坊”。我查手边能见到的其他史料，未见太平乐府教坊的记载，但是，闻喜县博物馆张英俊先生为我们提供的资料表明，闻喜的裴氏家族自北魏至隋唐，已成望族。初唐时的佐命大臣裴寂被封为闻喜县公，其后则有裴矩、裴行简、裴度等皆唐代重臣。这些显贵们有倚权自重，仿效京师建教坊梨园的可能。现今闻喜县仍有“礼元”（梨园）镇的地名，据传为当年“梨园”旧地。当时只宫中方有、由玄宗一手建起的内教坊中梨园名称，竟然在远离京师之地亦有使用，倒是一件值得玩味的事情。府县教坊，在《明皇杂录》中已有记载，但梨园的名称在唐代一位显贵的家乡出现，却是少有。

教坊中存有的多种音乐形式，众多的曲目，渐渐形成了与太常之乐所不同的特色，因而成为一种音乐风格的代称，即教坊乐。一说到教坊乐，显然是与燕俗之乐相联系的。

教坊，最初作为音乐机构，其职能比较清楚。正是在不断发展的过程中，当教坊乐的风格形成之后，上行下效，在州县之地也设置教坊，从而形成了教坊乐自上而下的完整体系，教坊俗乐的风格在全国范围内得以确立。在机构的设置和音乐风格上，都形成了固定的模式，得以体系化。虽然在宋代教坊又回归太常寺所辖，但教坊乐的风格已经形成，在人们心目中已经成为筵宴俗乐的代称。辽宋金元，以至明清时代均如此。太常是宫廷中的音乐机构，即便是后来教坊回归，它们之间虽有依附关系，但地方官府中并无太常，其礼乐是由教坊兼任的。地方上的教坊实际上承担了宫中太常和教坊所承担的全部职能。

从音乐形态上讲，地方教坊可以囊括多种形式的音乐。当我们认识到这一点，就会感觉到乐户们对中国传统音乐文化的贡献究竟有多大了。正是这种自上而下的音乐机构，正是这样一种以贱民为主的乐人制度，使得中国传统音乐体系化，教坊作为一种机构以及音乐风格对中国传统音乐的实际影响也就昭然了。教坊主要构成人员的乐户，也成为教坊的代名词。教坊标志着宫廷燕乐的进一步俗乐化和非仪式化。段安节《乐府杂录》载：

> 古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院，于此旋抽入教坊。

陈旸《乐书》一八八·教坊条载：

> 唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎，不阙其数。太常乐工动万余户（项按：可见太常也是乐户的地盘）。

唐太常乐工实行由各府县乐籍分番上下轮值制度，“动万余户”，是开元天宝时太常乐工之总数，“五千余人”，是其常住京都之人数。教坊人数占据其中的三分之一，是其中最活跃的部分。崔令钦《教坊记》载曲名343种，就音乐的族别看，以汉族歌曲为多；就所配歌辞的形式看，以联系杂言的曲调为多；就曲名所反映的歌曲内容看，以表现牧羊、采桑、摸鱼、拾麦等劳动生活，以及念家、归国、想夫、望远等民众感情的曲调为多。日本所传的唐代乐曲，主要是教坊曲。敦煌写本中所见调名，绝大多数也见于《教坊记》。教坊曲是唐代最流行的一批乐曲的集合，可视作隋唐燕乐的代表①。

曲子的大量产生，是设立教坊的结果。教坊妓的歌唱，造成了隋至盛唐的曲子辞繁荣。

教坊建立之始，是以集中俗乐和表演俗乐为职志的。玄宗所立的教坊，“居新声、散乐、倡优之伎”（《新唐书》二二），据崔令钦《教坊记》，开、天间教坊所掌的乐曲，达343种之数。花蕊夫人《宫词》追记盛唐音乐盛况说：“太常奏备三千曲。”可以说：

---

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局1996年排印本，第20页。

这些新乐曲的大批产生，是在教坊建立，从而造成俗乐汇流、民歌集中的条件下实现的[①]。

宋代市民文化的兴起，在州县等地设置教坊已成普遍现象。州县教坊与宫中教坊相同，均为声色娱乐之地。明朝中叶以后，城市工商业长足发展，娱乐业随之愈加兴盛，教坊的含义也产生了新的变化。《五杂俎》云：

> （万历年间）娼妓布满天下，其大都会之地动以千百计，其他穷州僻邑，往往有之，终日倚门献笑，卖淫为活。生计至此，亦可怜矣。两京教坊，官收其税，谓之脂粉钱。隶郡县者则为乐户，听使令而已。[②]

教坊成为官妓的代称，所谓隶郡县为乐户者，其实也属官妓。这体现出当时的人们对这一阶层人员的认识，反映出人们观念上的变化。其实，这种观念的变化更多体现在工商业发达的重镇地区，但从山西的情况来看，虽然乐户们在乡间也因其行为和职业等多方面的原因为社会所鄙视，却更多沿袭了唐宋以前的乐户传统，不似商业重镇那样完全以妓女的身份而论。这种为地方官府、王府承值，道路、礼仪、筵宴服务的官鼓手群体，散居在民间，并以家庭、以“户”为基本单位，这与城市中以妓院的形式生存的一群有相当的区别。

---

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局1996年排印本，第73页。

② 谢肇淛：《五杂俎》卷八，中华书局1958年版，第225～226页。

第二章　山西乐户

第一节　山西乐户的历史分布区域

一、山西为乐户的主要发源地

对山西乐户作专门研讨，是由于山西乐户在历史上的重要位置，民间孑遗的数量，以及由乐户后人保存音乐文化传统的“活化石性”所决定的。山西是乐户的主要发源地，由于山西在社会政治、经济、文化等多方面独特的历史地位，决定了中国传统文化在这片土地上的积淀深厚和凝重。山西作为展示乐籍制度的一个典型区域，随着历史的发展，由于种种原因逐渐形成了一种封闭的状态，这对保存传统文化创造了必要的条件。我们看到，历史上的乐户，特别是以京师为中心向外一千五百里路的区域范围相对集中。北魏时期自不必说，山西本身就是主要发源地，其后唐都长安，宋都汴梁，金之南京、更是元代以下的都城北京，山西均在这个区域范围之内，是乐户的重要“生产基地”之一。明代统治者在200年的时间内将全国各地“犯罪”的官吏不分南北，俱发山西，使这里更成为乐籍制度畸变后的重点区域，甚至可以说是惩罚罪吏的大监狱。一旦入籍便是终身继代，再没有了出头之日。几百年光景，十数代甚至是数十代人在这片土地上繁衍，即便是雍正年间脱籍之后，也没有离开（被征调到京师的乐籍例外）。20世纪，像山西乐户后人孑遗有如此数量的现象是不多见的。这些乐户的后人以及由他们所承载的乐籍文化，是研讨这一群体的重点。我们选择山西对乐籍制度进行研究，通过对文献的梳理，考古资料的排查，民风民俗的考探，孑遗群体的历时和现实的分析，以期对中国传统音乐的创造、发展、演变做出突出贡献的这一历史上特有的社会群体有整体地把握，从而揭示中国传统音乐文化中某些内在的规律性。

山西为北魏时的中心区域，并、恒、肆、朔、汾等州，均为北魏的重镇。其后又归北朝齐所辖，是北朝的腹心地带。隋统一中国，将周、齐、梁、陈的乐人囊括于宫中，说明齐地有乐户。乐籍制度伊始山西便是这种制度下的重要实施之地。

从文化地理的角度看，山西的南部属于中原文化区，北部在历史上曾分属多个少数民族政权，雁门关以北地区是多朝代的兵家必争之地，一条蜿蜒起伏的长城最能说明这

一切。无论南部还是北方，虽然有时分属不同的政权所辖，却在制度上显示出相当的一致性，乐户更是如此。辽、金、元政权都有乐户，在前面的资料中已经得到证实。

《山西通志》载，“皇甫奴，河东郡人。景明初，河东郡杨风等七百五十人，列称乐户。皇甫奴兄弟虽沈屈兵伍，而操尚弥高，奉养继亲，甚著恭孝之称。畿内大使王凝奏请标异，诏从之”①。《魏书·孝感》中的史料为其本，说明在北魏之时，河东郡是有乐户的。这与乐籍制度实行的最早年代一致。北魏之时河东郡有乐户，说明在乐籍制度建立伊始，就是宫廷与郡县之地均有之的局面。

《旧唐书·音乐志》记载：

> 开元初，以问歌工孙元忠，云自高祖以来，代传其业。元忠之宜，受业于侯将军，名贵昌，并州人也，亦世习北歌。贞观中，有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家世相传如此，虽译者亦不能通其辞，盖年岁久远，失其真矣。②

歌工孙元忠一家自唐高祖至开元年间一直是以此为业，而且是并州人所传，所学为“北歌”，数代之后仍然得到皇帝的赏识，并诏令在乐府中教习。由于当时乐谱系统还不完善，更多是口传耳受，代代相传，乐工并不知其义、甚至不识字，只是依样画葫芦。北歌者，乃北魏之时的音乐，此歌工是否其祖为北魏宫廷中的乐户也未可知。

如前所述，闻喜县礼元（梨园）镇，可能与唐太平乐府教坊有密切关联。既然有太平乐府教坊，那么，其乐人则应该是专业乐籍人员的天地。

依《宋史·乐志》，山西太原府在五代时有乐籍人员。“宋初，循旧制设教坊，凡四部。其后平荆南得乐工三十二人，平西川得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人，由是四方执艺之精者，在籍中。”

至于明代以下，山西为乐户重要产地的记载更是资料众多，无论是《万历野获编》还是山西众多的地方志书，以及多种官书中对此时乐户身份的记载，都说明山西在此时是全国范围内乐户最盛的区域之一。从民间搜集到的手抄本，遍布山西的与乐户相关的文物以及数量众多的乐户后代等等，都充分证明这一点。

山西、陕西乐户，在没有深究其由来的情况下，常误以为从明代起始。洪武末年建文称帝，燕王棣讨之，抗拒燕兵者其家属被株连，永乐初年被明成祖朱棣编为乐籍，令其世世不得为良民，子孙娶妇生女都被逼勒为娼，永执贱业。将建文余党发往山西是一个重要的历史事件，也是明代山西乐户众多的主因之一，并由此改变了乐籍入籍者的成分比例，但这绝非山西乐户的起始。

---

① 《山西通志·孝友》，中华书局1990年版，第9483页。

② 刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》，中华书局1975年版，第1072页。

二、历代分封藩王与乐户的关系

作为皇亲国戚封王以及因功而进者，历朝历代不会让这些人全部集中在京师，而是分封各地为王。这些人在礼仪、宴飨等多方面都需要有专门的群体为之服务，因此许多朝代以制度的形式将为王府服务的乐籍人数固定下来，一些非属藩王，官品较高者也蓄有乐户。加之宫廷与地方官府、军旅中的乐户，构成乐籍制度完整的体系。

山西，在北朝之时为北魏、北齐、北周的中心地带，又是隋唐时代皇家的发迹之地，历来为朝廷所倚重。其后则有多朝代的多位王家在此。

皇族成员分封各地，是历朝历代的制度。唐玄宗在登基之前，便曾“始封楚王，后为临淄王，累迁卫尉少卿、潞州别驾”①。

在明代，山西音乐活动的一个重要场所，便是诸“藩王府”。《张小山小令序》中说：

> 洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之，或亦以教导不及，欲以声乐感人。

明王朝封在山西的“藩王”，除在大同的“代简王”、太原的“晋王”和潞州的“沈王”等三大王府外，还有郡王七十六。

> 明太祖洪武迄明末，亲王三。晋藩十传十二王；代藩十一传十三王；沈藩八传十王。
>
> 成祖永乐至明末，郡王七十六，晋藩分封五世，二十五王，代藩分封六世二十五王，沈藩分封六世，二十六王。……支庶受封，皆与宗同城，惟晋宗之庆成、永和别封汾州，交城、阳曲、西河别封平阳。而代宗以地隘，外徙于忻、绛、霍、蒲、泽诸州者，凡十王。②

这也正是直至二十世纪古潞州——上党地区仍有大量乐户后人孑遗的重要原因。据《明史·乐志》：这些藩王平时“进膳、迎膳等曲，皆用乐府、小令，杂剧为娱戏”③。又据《万历野获篇》：

> 大同府为太祖第十三子代简王封国，又纳中山王徐达之女为妃，于太宗为僚婿。当时事力繁盛，又在极边，与燕、辽二国鼎峙，故蓄乐户较他藩多数倍，今已渐衰落，在花籍者尚二千人，歌舞管弦，昼夜不绝。今京师城内外，不隶三院者，

---

① 李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

② 见《山西通志》，中华书局1990年版，第1009～1014页。

③ 《明史·乐志》，中华书局1974年版，第1507页。

大抵皆大同籍溢出流寓，宋所谓路岐散乐是也。[①]

"北曲'云中派'的形成与外流至金陵（今南京）。也当为这些乐户所为"[②]。这里又道出了山西乐户在明代的活动及其在全国的影响。乐户众多，其音乐竟然形成了颇具特色的流派，各藩王府之"歌舞管弦，昼夜不绝"之娱乐活动，极大地促进着音乐文化的发展。

《续文献通考》卷一〇四载：

赐诸王乐户 敕礼部曰：昔太祖封建诸王其仪制服用具有定制，乐工二十七户，原就各王境内拨赐，便于供应。今诸王未有乐户者，如例赐之。有者仍旧，不足者补之。

宣宗宣德元年（1426）……十月，赐宁王权乐人二十七户。明年二月宁王权奏已赐乐工，而乐器衣服之类未给。命行在工部制给之。

四年五月，行在礼部，条具王国用乐事宜。先是三月，江西新建县儒学教谕王来言：宁王府每年祭祀社稷山川，取府县学生员习乐舞供祀，今生员有定额以供应，王府祭祀预先演习动经旬月有妨学业，宜令于附近道观选道童充用。命行在礼部议从其言，如选不及数，则于本府军士余丁内选端谨者，从之。命各王府皆准此例至是行在礼部，以郑王、襄王、荆王、淮王、梁王之国条具合行事宜以闻。一诸国教祭祀乐舞者，例于北京神乐观，选乐舞生五人。所用乐舞生选本处道士、道童，不足则选军余充之。一诸国应用乐工二十七户，今随侍去者不足，则于所司乐户内选精通乐艺之人充用。从之。

朱权，为朱元璋的第十七子，洪武二十六年（1393）封在今承德一带为宁王，后迁至江西南昌。在经历了皇亲之间的尔虞我诈险遭不测之后，朱权"欲避地幽隐，耻混于流俗"，不问政事，闭门读书弹琴，在琴学方面颇有造诣，并主编了古琴曲集《神奇秘谱》，于1425年成书。成为目前所见最早的古琴谱集。鉴于此，宁王府内乐户27户仍觉不足的情况就可以理解了，既韬晦避祸，又颐养性情，乐籍中人成了他的慰藉。关于王府中乐籍数量还有特殊的例子，下面是襄王超定制的情况。

英宗天顺元年（1457）五月加赐襄府乐人二十户。襄王瞻墡奏本府例有乐人二十七户，已蒙拨赐。臣在京时蒙大兄宣宗皇帝特恩除原例外另赐乐人二十户。太监阮岳传旨未见施行。臣于正统年间（1436～1449）奏请未赐。景泰初又请不允，今臣自念年将垂老幸逢皇上太平盛世正宜鼓缶行乐之时。伏乞追念大兄皇帝遗旨如数

① 沈德符：《万历野获篇》卷二十四，中华书局1959年版，第612页。

② 见沈德符：《顾曲杂言》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版。

拨赐。帝命湖广布政司于所属府州县内乐户内拨二十户与之。[①]

既然王府、高官都拥有自己的乐籍人员，且有定数，可见各州县地方官府管辖的乐户数目要远大于此，否则便无法承应如此多的王家和官府自身的需要。山西，受到分封的代简王、晋王、沈王三大王府属下的支遮分封者，竟达七十八王。仅这些王府所需的乐户数量即是惊人的，难怪沈德符讲大同代王府“所蓄乐户较他藩多数倍，今以渐衰落，在花籍者尚二千人，歌舞管弦，昼夜不绝”。一个王府在已经衰落的情况下，所辖的乐户尚有二千余，可以想象其盛时的情景。大同如此，整个山西在明时究竟有多少乐籍人员，虽然很难有确切的统计，但数量之大当是没有什么疑问的。

安惠王楹，太祖第二十二子。洪武二十四（1391）年封。永乐六年（1408）就藩平凉。十五年薨。无子，封除。府僚及乐户悉罢留典仗校尉百人守园。洪熙（1425）初，韩恭王改封平凉，就安王邸。英宗令官校隶韩，长史供安王祀，暇日给韩王子襄陵王冲烋使令。景泰五年，冲烋遂迄成安王祀。正德十二年（1517）嗣襄陵王徵钤，请乐户祀安王。明年，乐平王徵铤援钤例以请。礼部言：“亲王有乐户。郡王别城居者，有事假鼓吹于有司。其附亲王国者，假乐户于长史司”。因并革安王供祀乐户。嘉靖二年（1523），韩王旭桭复为代请。帝以安王故，报可之。徵钤率，韩王融燧令长史革之。执钤长孙旭橦上言：“礼乐自天子出，韩王不宜擅予夺”。融燧亦言：“亲王、郡王礼乐宜有降杀”。帝曰：“乐户为安王祀也”，给如故。[②]

这段史料叙述了承应王府的乐户们在王爷生前供其享乐，而死后还要为其守庙祀典。联系到《壶关县志》所载洪武朝的夏辅朱敦在其告老还乡之时，朱洪武赐予他一队乐户，并在其去世后一直为其守庙祭祀，直至民国时期五百年依旧的情形，可见此种制度的“顽固”性。在诸王生前，乐户们为其欢宴享乐服务，而后则为其守庙祀典。除“亲王有乐户”外，一些高官也有专门的乐户。明神宗的李姓郡马，其籍在定襄北社东村，郡马衣锦还乡时便带回一队乐户班，作为李府的家班专门为李府宴饮祭祀演奏。该鼓乐班班主姓史，为现居宏道镇南门外史家鼓乐班的先祖。史家班对李府祀祖的仪程和演奏的固定曲目知根知底，史家班为李府服务直至民国年间。史家班接代相传，至今是定襄县有名气的鼓乐班。

三、乐户与营户之关系

营户者，应是军旅乐营中在籍的乐人。其中的女性则为营妓。据《辍耕录》：“古称

---

① 《续文献通考》卷一〇四·乐四，上海商务印书馆1936年版，第3719～3721页。

② 《明史》列传第五·诸王三，中华书局1974年版，第3607页。

妓为官婢，亦曰官奴，汉武帝始设营妓，为官奴之始”[①]。相同的记载见于《汉武外史》，“汉武帝始置营妓，以待军士之无妻息者”[②]。可见随军营妓相当早出。但汉时没有乐户的称谓，所以，汉代营妓虽与乐户有较为相近的职能，尚不能与乐户等同。北魏以下的营户则另当别论，俞正燮先生是将营户等同于乐户的，营户也是在籍的贱民乐人。

《新唐书·董晋传》云：孟叔度数入倡家。旧唐数传作数至乐营与诸妇人嬉戏。《谈宾录》亦同《北梦琐言》云：东川董璋开筵，李仁矩不至，乃与营伎曲宴。又司空图诗云：处处亭台止坏墙，军营人学内人装。是唐伎尽属乐营，其籍则属太常。故堂牒可追之。

《五代史·王峻传》云：相州安阳人父丰本郡乐营使。

《洞微志》云：朱景德时，冯敢唱喝驮子十四姨。言此曲单州营伎教头葛大姊所撰。梁祖付后骑唱之。名葛大姊，后讹喝驮子。是五代乐营配兵，有使、有教头。《玉堂闲话》云：晋乙未岁（时唐清泰二年晋祖屯忻州），郑州民及军营妇女填咽道路，执错彩小旗子插仆射陂中。《朱史·王景传》云：晋时，封凉国公谓高祖曰：臣昔为卒，尝负胡床从队长出入。屡过官妓侯小师家，意甚慕之。是晋时有乐官、妇女官，妓也。

《朱子文集》按唐仲友第三状云：悦营伎严蕊欲系以归。又云：都行首严蕊是亦以军行名。

程大昌《演繁露》云：今谓优女为弟子，命伶魁为乐营将。

朱彧《萍州可谈》云：娼妇诸郡隶狱官，以伴女囚。近世以迎使客侍宴谓之弟子，其魁谓之行首。

《礼志·赐酺》云：自丹凤楼前至朱雀门，集开封府诸县及诸军乐人列于御街，则宋时有隶军者，有隶郡者。

《宋史·仁宗纪》云：天圣九年闰九月，诏营妇配南北作坊者，释之。《刑法志·三》云：妇人应配则以妻密务，或车营致远务卒之。无家者著为法。《叛臣传》云：初张邦昌居内廷，华国靖恭夫人李氏拥邦昌，高宗下李氏狱，词服赐邦昌死。李氏杖脊配军营务。是先朝宫掖有秩者亦为营妇配作坊。

《辽史·百官志》云：某瓦里抹鹘国语解云抹鹘瓦里司之官，《十二宫职名云》：某瓦里内族外戚世官犯罪没入瓦里。《营卫志》云：籍没著帐户伶官皆充之。《兵志》云：宫卫有瓦里七十四。《刑法志》云：籍没之法，首恶之属没入瓦里。

---

① 陶宗仪：《南村辍耕录》卷一三，中华书局1959年版。

② 转引自徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社1995年版，第8页。

《晋书·樵纵传》云：益州营户李腾，开城纳纵，营户、军士，职不同也。

《魏书·文帝纪》云：沃野统万二镇，敕勒叛灭之徙，其遗迸于冀定相三州，为营户。

按《隋书·梁彦光传》云：初，齐亡后，相州衣冠人士多迁关内。惟技巧、商贩及乐户之家移实州郭。当即魏时所移，敕勒营户。

《魏书·食货志》云：天兴中，诏采诸漏户。于是杂营户，帅遍于天下，不隶守宰。始光三年，诏一切罢之，以属郡县。是年，纪不载。而《阉宦仇洛齐传》有之。其后，则高祖时《蒋少游传》云：以齐，乐安人。被获入平城，为平齐户，则亦郡县杂户也。

《北齐书·后主纪》云：武平七年二月，括杂户，女年二十以下，十四以上未嫁者，悉集省。隐匿者，家长处死刑。《南史·沈庆之传》亦云：庆之前后，所获蛋并移都下，以为营户。是南北朝营户，多系获虏。魏则兼及强盗妻子。按《汉书·李陵传》云：时关东群盗，妻子徙边者，为卒。妻妇大匿车中，谓载衣粮车也。则其法，亦非魏所创立也。又古女子人舂人槁人。三国时《魏志·毛玠传》云：黥面反者，其妻子没为奴婢。钟繇言汉律，罪人妻子没为奴婢，黥面。今真奴婢祖先有罪，虽历百世，犹有黥面。供官则是内没掖庭，外配驿配兵。户籍不脱，实为虐政。①

虽然就资料的年代顺序说来，俞正燮先生的梳理有些杂乱，但史料却是详实的，对营户、营妓的来龙去脉作了交待。作为军中娱乐的场所，成为汉魏以来的不可缺者，隋唐军旅中的乐营正是这种制度的延续。营妓既然是供军中娱乐，则须掌握多种本领。军中乐营的男性主要职能之一是仪仗鼓吹，在多种场合从事礼乐活动。特别是靠近京师的乐营，一旦京师举行大的庆典仪式，则被征调使用。这些人平时也是要进行训练的，否则便不可能对应差的曲目和仪礼程序加以把握。应当看到乐籍制度下的轮值轮训制对军中乐营的具体影响，这应是俞理初将早于乐户的乐营纳入乐籍体系的主要动因。

俞理初先生根据司空图的诗句“军营人学内人装”认定：唐伎尽属乐营，其籍则属太常。如是，则乐营乐工与太常乐工是一回事。按正燮先生援引的《礼志·赐酺》所云，宋代乐人“有隶军者，有隶郡者”。可以认定宋代的乐人虽然归属不同，却是一样的职能。

《五代史》中“相州安阳人父丰本郡乐营使”。这是说各郡守军中均有乐营的建制。乐营中有“乐营使”、“乐营将”、还有“乐营教头”，其下则是乐人、营妇之属。可见整个乐营有一套管理的系统。营官是否为非贱民之属呢？按俞正燮的观点，乐营是由“获

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷12。

俘”和“强盗妻子”组成的。这也不能一概而论，毕竟薛涛就不属于以上两种人。

就在本书完稿之时，笔者拜读到敦煌研究院李正宇先生《归义军乐营的结构与配置》一文，李先生通过敦煌卷子、抄本中有关乐营的资料与典籍文献相印证，较为详细地考证了晚唐驻扎在敦煌的张议潮归义军中的乐营结构与配置，正如李先生所云：“有关归义军乐营结构层次、行当配置的资料，有不少是我们闻所未闻者，具有重要的史料价值，可为我国古代乐舞建置史补上重要的一页”。通过研究，他认为“归义军乐营中除行政官员外，应有乐伎、歌伎、舞伎、杂伎及作语人等诸色伎艺行当；又有导演、编撰、领班、道具及布景人员。各色伎艺人及后台人员，构成乐营内的专业班子。专业班子内不同行当人员（如歌、舞、乐、杂技、作语、道具）的领班叫做‘头’。高级技艺人员称做‘音声博士’（吐蕃统治期似乎称作‘检习博士’。见 P.3730（9）《吐蕃酉年（841 年）正月沙州乐人奉仙等请领赏物牒》）；一般技艺人统称‘音声人’、‘音声子弟’（按照其专业行当之不同，又各有具体的称名）。”他概括出归义军乐营的结构系统：

乐营使————都　史————音声博士

歌　头——歌　人——弟子

舞　头——舞　人——弟子

散乐头——杂技人——弟子　　工人

作语头——作语人——弟子

借色头——借色人——弟子

李正宇先生认为：

> 节镇州郡乐营，随其节镇州郡级别的高下，在规格上当有一定的限制。但其乐部配置及实际规模似乎并不一律。P.3773 背晚唐抄本《凡节度使新受旌节仪》载，“天使押节到界”，刺史须率军将、备鼓乐出迎，而“州府乐伎、队舞，临时随州府见（现）有排比”。既云“临时随州府见（现）有排比”，则诸州乐营配置及规模必有参差。
>
> 莫高窟 156 窟《张议潮出行图》画有前导鼓吹 8 人，后面又有舞队 20 人（舞者 8 人，操乐 12 人），共 28 人；莫高窟 100 窟《曹议金出行图》中，有前部乐舞仪仗 24 人（击鼓、吹角 6 人，舞者 8 人，伴奏乐队 10 人），后部乐舞供奉多人（画面残破，辨识不清）。这些乐舞供奉，无疑应属乐营人员，即所谓“衙前乐部”。壁画所绘，当然只是归义军乐营的一部分，不可能把乐营人员全都画出。故上举数字不过略示其事，并不足判断归义军乐营的规模。榆林窟第 12 窟（谢稚柳《敦煌艺术叙录》编号为榆林窟第 6 窟）北宋供养人墨书题记《斋粮记》云：“乐营石田奴三十余人”，可为瓜州乐营人数提供最低限度的参考数据。至于归义军乐营的人数，则应超过瓜州乐营，据其拥有的技艺门类推断，估计约在 50～100 人之间。

李正宇先生认为归义军乐营中的乐人们根据技艺、行当的不同而分若干等级，一般的音声人当然身份低下，而能够“音声作语”的则“是乐营中颇受尊重的高级艺人”，同理，乐营中各个行当的领班人物也是高级艺人。他还根据对多件破历的研究认为，“乐营使、副，都是当地雅善宫商的名家，有的可能还是当地音乐世家。”[①] 就这一点说来，既然唐代宫廷中都有一些伎乐伶人能够因技艺而受到宠幸，那么在军中乐营中一些技艺高的乐人也会受到重视的。的确，乐人中是可以分出若干等级，但按照《唐律疏议》的说法，则均为“配隶之色”。李先生也注意到这些“高级艺人”很可能是“当地音乐世家”，既然如此，联系到伶人、乐人从北朝直到隋唐时代的社会地位，军中乐营也很难说是例外。我们从多处唐代的典籍中已经比较清楚。当然，敦煌归义军乐营的资料为我们了解当时的乐营制度提供了不可多得的证据。李先生注意到这个层面并进行深入研讨很令人敬佩。

还应注意的一点是辽的乐营。辽的官制在“北面”体系中有“著帐官”，魏良弢先生写到：“叛逆家属没为著帐户，设官管理，掌皇族之笔砚、牌印，裀褥、灯烛、床幔、殿帷、车舆、御盏等事。分设……著帐司。”[②]但没有说明军中著帐户是否有乐人。那么辽代是否有乐营呢？其称谓又是如何呢？从俞正燮先生梳理的史料看，辽被籍没者所居之地为“瓦里”，“籍没著帐户伶官皆充之”。综合以上说法可见辽军中著帐司所辖著帐户为被籍没的叛逆家属，居于瓦里，其中有伶官乐人。共有 74 个瓦里，著帐户显然有从事军中音乐者，这就是辽的军中乐营。

军中乐营究竟有多少，在军队中占有多大比例，陈旸《乐书》的记载足以使人了解到宋时此类人群的庞大：

> 圣朝太宗朝选东西两班善乐者充而名之。其器独用小筚篥、小圣、小笛，每骑从车驾奏焉。或巡狩，则夜奏行宫之庭，久诸营军皆有乐工。率五百人得乐工五十人。每乘舆奉祠还宫，则诸工杂被绛绿衣，自帷宫幔城至皇城门，分列驰道左右作乐迎奉，丝竹鼙鼓之声相属数十里，或军中宴，亦得奏之。有捧刀枪盾蕃歌等戏。大中祥符（1008～1016）中，建玉清、昭应等宫，亦选乐二教于钧容，诏中人掌之，春秋赐会，诸苑及馆伴契丹使，又有亲从亲事营之乐，及开封府牙前诸工，凡天下郡国皆有牙前乐营，以籍工伎焉。然蕃歌胡乐以之待契丹使可也。乘舆行幸在国门外，则可在国门内亦用焉。臣未知其可也。[③]

宋代都城“诸军营中均有乐工，率五百人得乐工五十人”，都城军队中乐工的数量

---

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，载《敦煌研究》2000 年第 3 期第 73 页～79 页。

② 魏良弢：《西辽史纲》，人民出版社 1991 年版，第 67～68 页。

③ 陈　旸：《乐书·卷一八八·东西乐班》，光绪丙子春广州版。

竟然占总数的十分之一。不仅京都而是天下郡国皆有“牙（衙）前乐营”，这与《五代史》中所说的各郡都有乐营一致。“牙（衙）前乐营”是在籍的乐工乐伎之所在。

明代山西乐营的位置比较突出。大同是当时的重要北边，距京师不过数百里，一旦有敌入寇，则直接危及京师。所以，大同是当时京师的门户，为重要的边塞屯兵之地，既然拥有重兵，则必然有乐营——营户。在明代，大同乐营的乐籍来源可能与它地有所不同，即这里更多是被籍没发配至此者：

> 凡官吏人等犯枉法赃者，不分南北，俱发北方边卫充军。

首先是大同这一重要北边乐营的需要，加上明代对建文余党以及多种官吏犯事者籍没俱发往北边配为乐户的举措，才有“诸边营妓如云，大胜京师”，大同“乐户较他藩多数倍”的局面。大同乐籍超乎寻常得多。如顾炎武所云，当时的大同曾经是“彩帛连楼满，笙歌接巷繁”，边地之繁盛可见一斑。《五杂俎》也说：

> 九边如大同，其繁华富庶，不下江南。而妇女之美丽，什物之雅好，皆边寨之所无者。市款既久，未经兵火故也。谚称“蓟镇城墙”、“宣府较场”、“大同婆娘”为三绝云。

以守边将士为营业对象的大同婆娘竟成为当地的“特产”，何以致此，还是因为南北的罪吏及其家眷都给发配到这里。这些人在沦为乐户——营户之前，都是官宦人家。“大同婆娘”成为山西三绝之一（《万历野获编》称之为“四绝”之一）的背后有多少血泪，又有多少历史的沉冤！

由大同总兵所辖长城沿线诸如偏头、杀虎口、平鲁，以及雁门、平型等关，构成了一道道卫护都城的屏障，是明朝的北边重镇。《明史》载，大同巡抚樊继祖请益军饷，材言：

> 大同岁饷七十七万有奇，例外解发又累万，较昔已数倍。日益月增，太仓银不足供一镇，无论九边也。[①]

可见大同的驻军之众，这是接纳如此多罪民的必要条件。

> 山西起保德州黄河岸，历偏头，抵老营，二百五十四里。大同西路起丫角山，历中北二路，东抵东阳河镇口台，六百四十七里。宣府起西阳河，历中北二路，东抵永宁四海冶，千二十三里。凡千九百二十四里，皆逼巨寇，险在外，所谓极边也。山西老营堡转南而东，历宁武、雁门、至平刑关八百里。又转南而东，历龙泉、倒马、紫荆之吴王口、插箭岭、浮图峪，至沿河口千七十余里。又东北，历高崖、白羊、至居庸关一百八十余里。凡二千五十余里，皆峻山层冈，险在内，所谓次边也。外边，大同最难守，次宣府，次山西之偏、老。大同最难守者，北路。宣

① 《明史》列传第八十六·翁文达，中华书局1974年版，第5246页。

府最难守者，西路。山西偏关以西百五十里，恃河为险，偏关以东百有四里，略与大同西路等。内边，紫荆、宁武、雁门为要，次则居庸、倒马、龙泉、平刑。迩年寇犯山西，必自大同，犯紫荆，必自宣府。①

大同是兵家必争之地，却有比较长期的稳定局面，这与明代俺答认定此地为他们与中原互市的窗口有关。“俺答曰：‘宣、大，我市场也’。戒勿动”②。可见俺答对大同的重视，而不轻易侵犯。大量屯兵以及由此带来的边塞的繁盛显而易见。“大同婆娘”名声远扬。从明清时期这些地区的县志、州志、府志、郡志中可以看到，这里驻扎军队的数量比它地要多得多，按照正常的配备，营户也必然多，更何况统治者有意识将全国的罪吏家眷籍没发配至此。

如此多的官宦及其眷属被发配至此成为乐户——营户，其中必有资质洁丽者，成为戍边的各级官员和军士玩弄的对象。不仅如此，连皇帝身边的宦官为了讨好皇帝，也挖空心思地将皇帝引向此地，这非为国事，而恰恰是因“大同婆娘”之名到此搜奇猎艳。

《明史·佞幸传》中记载了正德年间的佞臣江彬因妒嫉政绩卓著的朝廷重臣钱宁，为达到使得皇帝疏远钱宁的目的，而数次引诱皇帝到宣府、大同一带猎艳寻欢之事。江彬“因数言宣府乐工多美妇人”，投得荒淫无度的明武宗所好，在正德十二年（1517）八月，幸宣府。“彬从帝，数夜入人家，索妇女。帝大乐之，忘归”。江彬后又数次导武宗幸大同，并由大同渡黄河，次榆林，至绥德，经偏头关，抵太原，

大征女乐，纳晋府乐工杨腾妻刘氏以归。彬与诸近幸皆以母事之，称曰刘娘娘。③

明代的乐户身份最为卑微，乐户只能是当色婚配，平民百姓在婚姻问题上对这一群体绝对不会与其结缘，特别是这种朝廷的罪民聚集的地方更是如此。但为皇帝，则可以将乐户的妻子纳为已有，佞臣们更是竭尽逢迎之能事，“以母事之”。这也是发生在山西的事情。《明武宗外纪》中亦载武宗在偏头关（今偏关县）纳乐户之女之事，平民百姓避之不及的一群，但是作为皇帝有如此举动，则不足为奇。

从多种史料看来，营户的确为乐户之一种，他们同是贱民，同以音乐与色相（其中的女性）来谋取生计，同是被迫的不由自主的行为，所以，沈德符和俞正燮都清楚地看到了其实质。山西如此多的关隘，驻扎如此多的军队，加之建文之乱后，朝廷将许多忠臣义士问罪大多发往山西，是山西乐户更加密集的主因。

在明代，大同乐户可以分为三类，一是承值于王府者，毕竟大同为代简王的王府所

① 《明史》列传，中华书局1974年版，第5246页。

② 《明史》列传一百十·吴兑，中华书局1974年版，第5849页。

③ 《明史》列传第一百九十五·佞幸·江彬，中华书局1974年版，第7886页。

在地；一是属于地方官府，地方官府也需要这一群体；再有就是属于军旅者，是为营户，而当时军旅中的营户数量是最多的。这里乐籍许多都是出于官宦人家，姿色和乐艺俱佳者必然较多，这是被征调到京师执事于宫廷的重要因素。京师乐户“大抵皆大同籍”，是说京师乐籍多从山西大同征调，但是他（她）们在被没入乐籍之前又是居于何处呢？大同籍的乐户其祖籍多非大同——他们来自天南地北，在畸变的乐籍制度下被聚到了这里。

第二节　山西乐户众多的原因分析

历史上的山西乐户众多，这有着政治、经济、社会、文化等多方面的原因。下面，我们尝试对这些因素作一些简要的分析。

一、物产丰富的山西是乐籍制度的温床

历史上的山西，可以说是农业社会中比较自给自足的丰腴之地。虽然乐户入籍政治制度的因素更为重要，但从经济的角度看，相对富庶地区更有适合人类生存的文化土壤也是不可忽略的因素。从地理环境看，山西在多山的区域内形成了多个盆地，这便是大同、忻定、晋中、上党、临汾、运城盆地。这些盆地被连绵起伏的太行、吕梁以及多条山脉所环绕，均为山西较为富庶的地区。而这些地区是历史上的乐户相对集中的区域，因此说在山西，相对富庶地区更是乐籍人士生存的温床。

山西省，特别是以上所讲的这些盆地，是农业经济相对发达的地区。其南部较为优越的地理环境，成为夏文化的中心区域。商代的山西，有众多的方国，说明以农业为主经济形态的发展。山西是周统治的中心区，在雄厚的物质基础上形成了春秋时代晋文公的“霸业”。至于汉代，山西河东已居“天下之中”，为“都国诸侯所聚会”之地，并创造了灿烂的思想文化。及至乐籍制度建立的北魏时期，山西平城为拓跋氏的都城，而隋则把山西作为京师的粮草后盾。《隋书·食货志》载：“朝廷以京师仓廪尚虚，议为水旱之备，……漕关东及汾晋之粟以给京师”，《通典·食货》亦载，“天下义仓，又皆充满，京都乃并州库，布帛各数千万，而锡赉勋庸，并出丰厚，亦魏晋以降之未有。”杨纯渊认为，“把并州与京都并称，说明当时山西地区农业生产的发展与社会经济的繁荣”[①]。历史地理学家谭其骧先生称“隋代的并州（治晋阳），是黄河流域仅次于长安洛阳的第三政治军事中心”[②]。唐代天宝年间，“当时正仓所储超过 100 万石的关内、河东、河

① 参见杨纯渊：《山西历史经济地理述要》，山西人民出版社 1993 年版，第 115 页。

② 参见谭其骧：《山西在国史上的地位》，载《晋阳学刊》1981 年第 2 期。

北、河南四道中，河东道仅次于河南道，达350余万石”[①]。近年来，考古工作者在晋南的许多县市发掘了大量的装饰豪华的宋金时期的砖雕墓葬，这也“间接反映当时农业经济的发展与繁荣”[②]。

明代，山西的乐户较它地为众，除了政治因素的考量之外，经济繁荣、相对安定、人丁兴旺也是重要的因素。元末明初的山西没有受到大的战争灾害，因此人口的密度相对较大，这是山西从洪武年间到永乐年间十三次大规模移民的主要原因。历史上看，人口稠密地区一般为经济相对发达的地区。既然山西有七十二王府，王府的所在地显然会考虑到经济方面因素。一方面，是大规模地向外移民，另一方面，却又将全国各地的罪吏发配至此，某种意义上讲明代的山西成了“罪吏”及其眷属的大监狱，我们不禁产生一种疑问：山西多次移民的动机与“罪吏”的不断发配填充是否有某种必然的联系呢？

除农业经济状况之外，还应看到，山西省有着丰富的矿产资源。主要有煤、铁、铜、铅、硫磺、硝、盐、矾、磷等，此外，金、银、锌、石膏、云母、水晶等也有一定数量的储藏，自夏代就有冶铜历史的山西，在历史上是比较发达的地区。正是这些矿产的开采，在为当地人民创造财富的同时，也成为历代官府横征暴敛的对象。此外，山西的纺织业，陶瓷琉璃业、酿酒业、皮革业等等在中国历史上也都有自己的位置。几大盆地又成为粮仓，所有这些，编织成一幅较发达农业社会的图像，这就是历史上的山西。

经济的发展，必然给文化的发展注入活力。乐籍制度，为历代统治者所采纳，以致连绵不绝。统治者没有忘记这种制度的“祖籍”，明代将各地所谓“罪罚之人”的子女配往山西，入籍习艺，然后再转往京师等地，便是很好的证明。这些来自各地的人也将其地的音乐文化带到了山西，在这片沃土上融汇繁衍，创造发展，这种制度本身是残酷和不人道的，但客观上却对中国传统音乐文化的继承发展起了重要作用，这也是不争的事实。

《明史》载：

> 居正……及卒，帝为辍朝，谕祭九坛，视国公兼师傅者。……帝命司礼张诚及侍郎丘木舜偕锦衣指挥。给事中籍居正家。诚军将至，荆州守令先期录人口，锢其门，子女多遁避空室中。比门启，饿死者十余辈。……诏尽削居正官秩，夺前所赐玺书，四代诰命，以罪状示天下，谓当剖棺戮尸而姑免之。其弟都指挥居易，子偏修嗣修，俱发戍烟瘴地。赞曰：……张居正通识时变，勇于任事。神宗初政，起衰振隳，不可谓非干济才。而威柄之操，几于震主，卒致祸发身后。《书》曰：“臣罔

① 参见杨纯渊：《山西历史经济地理述要》，山西人民出版社1993年版，第116页。

② 同①，第138页。

以宠利居成功”，可弗戒哉。[1]

如史籍所评述的，正是这样一位万历年间曾经被皇帝视为国公兼师傅者，在卒之初皇帝曾因其丧而缀朝，然而却因生前所采取的一系列改革和惩治腐败的措施而使得一些贪官和权豪恶霸群起而攻之，加之在任时“威柄之操，几于震主”，连皇帝也感到不舒服怎能了得，落得个亲族被籍没，配往山西等地，这就是明代的历史。

图 11　河津乐户后人高贵枝

在《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的普查工作中，河津县（现河津市）文化馆的师天群先生了解到许多张姓乐户自称为张居正的后代，“后人祖祖辈辈为祭奠祖先一直供奉着张居正的神牌（张太娃家现存神牌且继续供奉）”[2]。带着这个问题，我们在近期又一次来到河津寻访。

老艺人张太娃已经辞世，其儿媳高贵枝接待了我们。她请本村另一位郭姓乐户后人爬上阁楼，找出了我们此行主要寻访的张居正的神图。这是一幅复制品。据称是“文革”以后的七十年代末期的复制，由于原先的图年久，因此采用复制的方法进行保存，现图比原图在尺寸上有所缩小，画幅宽 97、内宽 90 厘米，长 160、内宽 144 厘米，布画。

此图又称家谱、神谱、爷谱，图中有四人。面对图的右上方两人，均为男性。一人坐，头戴官帽，帽为黄色，两边有翅。一人立，为仆人的装束；图的左上方也是两人，坐着一人为女性，应是右边为官者的夫人，旁边也有一位站立的仆人。两边的灯笼上各写一个“张”字。在两边人物的中间有对联，上联为“慎终须尽三年孝”，下联为“追远常存一片心”，横批为“五世同堂”。对联的中间为“供奉祖宗三代之神位”。在其下是三排神位，但神位上均为空白，没有填写名字。在神位的下方还有对联，上联为“本必深兮叶乃茂”，下联为“泉之远者流自清”，横批为“永言孝思”。

高贵枝是本县夭头村高姓乐户的后代，也是“行内亲”。她告诉我们，早年听上辈

---

① 《明史》列传一百一·张居正，中华书局 1974 年版，第 5651～5653 页。

② 参见师天群搜集整理中国民族民间器乐曲集成·山西卷《河津民间器乐曲集》，河津县文化馆 1989 年油印本，第 161 页。

图 12 采访图

人多次讲起祖上是张居正。在我们对本村另一位曾经与张太娃一起做事，并见过张太娃的父亲张蛋子的乐户后人郭红锁进行采访时，他亦讲到老辈乐人中间都知道此事。权倾一时的宰相后人竟然自明万历（1573～1619）后的数百年中一直在乐籍，惨痛至极。河津古称龙门县，位于黄河边，土地相对肥沃，矿产资源丰富，是唐朝名将薛仁贵的故乡，为山西历史上乐籍人员相对集中的县份。

山西省，是我国古代文化的发祥地之一，其文化内涵相当厚重。就音乐文化来讲，其保存下来的音乐文物，从远古时期的埙、鼍鼓、陶鼓、特磬、铃，到周代的编钟、编磬的“金石之乐”，再到汉魏南北朝时大量的雕塑刻石中的乐舞、乐器，以至隋唐、宋元辽金时期的砖雕、壁画中对音乐、戏曲的大量反映，明清时代的乐俑等等，其数量和种类，以及多种宗教、多民族音乐文化的融汇，在全国都占有相当的地位。襄汾陶寺龙山时期文化遗址出土的 6 种 26 件乐器，是目前全国范围内新石器时代晚期一个遗址中出土乐器种类最多、数量最大的组合，可视为中国礼乐制度的滥觞。西周晋侯墓葬群中出土的编钟，则显现出序列的进化过程，无论是四件、八件为一组的编钟都显现出同期的最大组合。加之其后晋文称霸，以及有师旷这样的音乐大师级人物，都说明山西在历史上音乐文化的先进性①。在有乐籍制度之后的山西，其音乐文化在全国也一直保持了这种先进性。存活在民间音乐中丰厚的文化积淀，经常带有活化石的意味。比如，在浮山县采访时曾听老艺人讲，他们的表演中有“参军戏”，但是，当问起什么是参军戏时，他们却一无所知，只说是老辈人就是这么传下来的。此外，上党地区民间老乐户的后人们有些尚能念唱院本、杂剧，完全是靠口传耳受，代代相承。

山西的古戏台、乐楼、舞楼之多，在全国也是首屈一指。从万荣县桥上村所存的一通北宋天禧四年（1020）《创建后土圣母庙碑记》中所知，在真宗景德年间（1004～1007）此地的神庙中就修建起了舞亭。

修舞亭都维那头李廷训等：杨延嗣、杜文明、孙利、李福全、柳茂真、丁思

① 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社 2000 年版。

顺、李用、王质、孙廷义、畅遂、薛廷嗣、孙普、牛钊、王密、孙惠宗、李显通、丰荣。

像这种记载北宋时期修建舞亭、舞楼的碑刻，在晋东南地区还有多处。至于金、元时代的戏台，据廖奔的统计，现在尚存的有十五处之多①。明代舞楼、戏台的遗存相当丰富，而且形式多样。有的在一处庙宇中竟然有多处戏台，诸如蒲县的东岳庙。有的戏台为对台，诸如夏县裴介镇的戏台，在相对的两座戏台上同时上演两台大戏，观众可以根据自己的口味和喜好做出选择，这也对演员们形成刺激，演不好就会门庭冷落，砸了饭碗，所以，会格外的卖力，造成竞争的局面。清代的戏台，在山西省可以说几乎村村都有，新版《广灵县志》中的统计，仅广灵一县“古乐楼现存62座。除西留老疃乐楼为明代建筑外，其余都是清代建筑”。“从（20世纪）50年代的一份普查资料看，仅河津一县，即有舞台四百余座”②，这便形成了村村有乐楼、戏台的局面。庙宇中多有戏台、乐楼，而且地方官员为显示自己的政绩，与百姓同乐，也积极主持修建这些场所。康熙二十三年（1684）《灵丘县志》载知县岳宏誉撰写的《重修城隍庙和听楼引》云：

……皇恩之浩荡已，以念明神之德不衰，因恩灵邑土俗，各庙宇有赛楼，每逢诞节召优演剧，以和神听，不失上古报赛遗意。独城隍庙赛楼缺焉未备，毋乃舆情实有憾乎。询之邑人，佥谓庙前丈许原系旧日楼基，不知毁于何年，老人犹有及见者。亟宜修举无异议，邑谋既同爰相度焉。鸠工庀材必资众力，予以钱十缗倡众其勉之。

众多的演出场所为民间艺术的发展提供了必要条件，也反映出当时乐舞、戏曲文化之盛。

山西号称“民歌的海洋”、“戏曲的摇篮”、“吹打乐的故乡”，寺庙音乐、锣鼓乐、丝竹乐等也别具特色，构成绚丽多姿的民族音乐。乐户，就是在这样一种文化背景下得以生存。同时，也为文化的发展与保存做出了自己的贡献。

为什么山西的乐户成为历史上乐籍中最为显要者，还应归结到其生态环境适合这类人的生存，以及山西距唐、宋和元以下的都城都在千里左右的独特的地理位置，这与我们将在后面探讨的乐户轮值轮训的制度有着直接的关联。至于乐籍生发地的因素则更无须多论，《清朝文献通考·王礼考·泰陵圣德神功碑》中的下述记载，说明当时的统治者是有意识往山西输送乐籍中人：

---

① 廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第130～132页。

② 《广灵县志》人民出版社，1993年版。

图 13 蒲县东岳庙西戏台

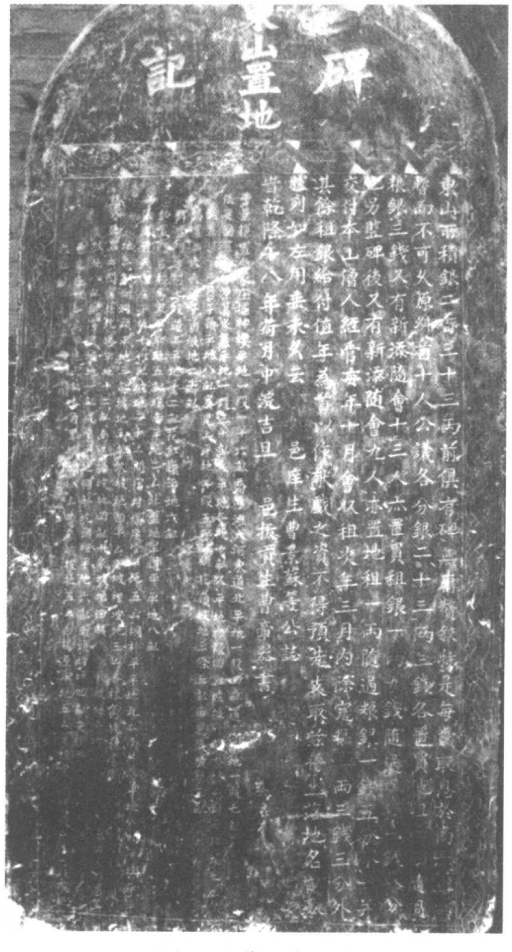


图 14 蒲县东岳庙置地碑

图 15 蒲县东岳庙献戏碑

自明初绍兴有惰民，靖难后诸臣有抗命者，子女多发山西为乐户。数百年来相沿未革。一旦去籍为良，令下之日，人皆流涕[①]。

这种将各省“抗命”官员的子女发送山西为乐户的现象，竟然是“数百年来相沿未革”，这正是我们在前面所论述的乐籍制度在明代“畸变”的重要原因。在明代，全国范围内，山西的乐户是最多的，这都是制度“畸变”所造成的。在此之前，山西的乐籍比例绝对不会如明代这样有凸显的地位。明代京师的乐户以山西籍为最，这既看出乐籍中人是可以交流的，又为此时山西作为乐籍人才的重要培养地之一提供了反证。乐户众多，才使得京师不断从此地征调选拔。的确，乐户在历史上的山西是一种普遍现象，非一时一地所有，只是经济发达、富庶的地区更集中罢了。

从晋东、晋南地区丰富的宋元时期的戏曲、音乐文物的大量遗存，可以看出当时此地乐舞文化的丰富性，山西的晋中、晋东南地区，在金、元时代未受大的战乱影响，较为安定，因此，散乐、杂剧活动有较大的发展。《录鬼簿》中所收录的北曲杂剧作家，主要分布在“黄河以北中书省所辖的三个地理区域，即山西（9人）、河北（31人，包括彰德，今河南省安阳市）、山东（8人）；又发展到黄河以南诸地区（5人）。其中大都、真定、东平、平阳作家较为集中，而这几个地区也是北曲杂剧的兴盛之地”[②]。大都者，为元的都城，文化集中，自不待言；真定者，据元葛逻禄乃贤《河朔访古记》载，其时“优肆娼门、酒炉茶灶、豪商大贾并集于此”。东平，因曲阜在其属下，历来是封建帝王的朝圣处。至于平阳，据王恽在至元年间撰写的《平阳府临汾县重修后土庙碑》记载，平阳“风俗率勤俭，尽地利，忧思深远，有陶唐之遗化焉，用是富庶。而事神报本之礼尤恪，岁时单出，唯恐居后，岂终岁之劳一日蜡者之意欤”。说明这些地方为当时重要的礼乐之地，而且平阳在元时成为蒙古统治者保存文化典籍的地点[③]。这也说明此地的文化传统深厚。

山西的晋南地区，与北宋时的东、西两京相近，自然也深受其文化的影响。其乐舞杂剧，很快就波及至此，而且，从这里走出的人才，也深深影响了宋代的乐坛。

出自泽州的艺人孔三传，他首创“诸宫调”，直接促成了中国戏曲的音乐结构和演出体制的形成。由于典籍对孔三传记载的过于简括，是否其亦为乐籍中人也未可知。

《碧鸡漫志》载：

熙、丰、元佑间，……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。[④]

---

① 《清朝文献通考·王礼考·泰陵圣德神功碑》，商务印书馆1936年版，第6168～6169页。

② 廖奔著：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第257～258页。

③ 参见廖奔著：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第259页。

④ 王灼：《碧鸡漫志》卷二，载《中国古典戏曲论著集成》1，中国戏剧出版社1959年版，第115页。

《梦粱录》亦载：

说唱诸宫调，昨汴京有孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱，今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效比，说唱亦精，于上鼓板无二也。[①]

诸宫调能有如此的影响，从汴京很快波及到临安。更在金朝地界产生了巨大反响。诸如“董西厢”和《刘知远诸宫调》成为存世的巨著。董西厢者，亦写山西蒲州之事。

金元时期，皆为北方民族对中原的占领，他们自然要掠夺中原的文化。《三朝北盟会编》记载的大量教坊艺人被掠夺至金之南京，这些工伎艺人在金人的押解下，从巩县渡黄河后在山西境内绕道云中（今大同）转燕山，沿途多逃亡病死者，“逮至燕、云，男十存四，妇十存七，孰存孰亡，黄莫复如”。这些散落在山西境内各地的艺人，也成为其地乐舞、戏曲文化的发展的主要力量。

山西南部的泽州、上党、河东、解州、蒲州、平阳、汾州等地属于宋文化的中心地带，其后虽然为女真人所据，但依然是为宋文化的延续，这一点可以从戏曲上得以证实。北宋是杂剧的兴起与发展期，由诸宫调发端，形成了中国独具特色的戏曲艺术。进入金代，当南北对峙的局面形成，山西南部的广大地区成为北杂剧的一个重要发展与传播地带，由此才出现了“董西厢”等代表性的巨作。山西为金所据的时期，更多受到宋文化的影响。山西南部地区的乐户有演戏的传统，并形成了独特的戏曲形式“乐户戏”，在高平的西李门二仙庙戏台边的刻石上，留下了宋、金时期搬演乐户队戏的图像便是很好的证明。正是得天独厚的文化和地理环境，才能培养出如此众多的戏曲大家，也使乐户有更多的用武之地，为其生存与发展提供了文化、经济、地理等多方面的条件。如此，才会使得明代朝廷有意将南北各地的罪罚之人的眷属配为乐户遣送至此，致使此地乐籍文化有更大的发展。

至于大同，这塞外的雄藩，北魏时的都城，元代的西京，历史上“北方丝绸之路”的要冲，为当时中国与北方民族易货贸易的重要集散地的地位，前有论及，不再赘述。

二、从音乐文物看历史上山西的文化土壤

如果说，单凭史料尚不足以说清山西在历史上的文化土壤对乐户这一群体存在的适宜，我们还可以从文物的角度加深对山西乐户文化繁盛的认识。

文物部门提供的材料，目前全国范围内保存下来的辽、金以前地面古建筑百分之七十以上在山西[②]，古建筑的主体是庙宇和道观，这充分说明当时这一区域经济的发达。如果

---

① 吴自牧：《梦粱录·妓乐》，浙江人民出版社，1984年版，第193页。

② 参见《最新实用中国地图册》，中国地图出版社1993年版，第23页：“本省存有占全国70%以上的辽金以前古建筑”。

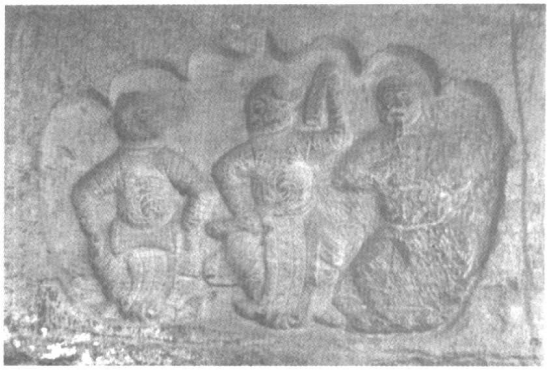


图 16　平顺大云院五代伎乐雕塑之一

图 17　平顺大云院五代伎乐雕塑之二

图 18　翼城武池乔泽庙元代戏台

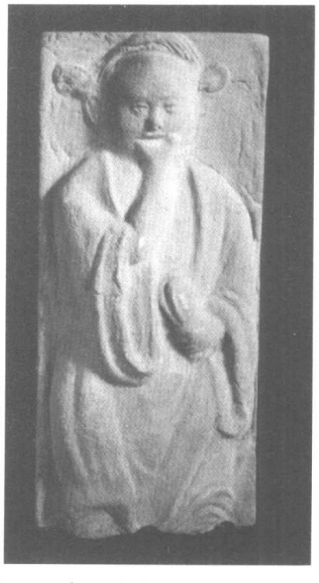


图 19　襄汾金代伎乐砖雕“啸”

图 20　高平开化寺宋代《祭祀图》

图 21　灵邱觉山寺辽代塔雕伎乐弹箜篌

当地人在其时贫穷不堪，是没有精力和财力大规模地搞如此宏大的建筑群体的。元代以下到明清时期的庙宇更是不可胜数，由此说明山西在历史上是较为发达的地区之一。经济的发达与繁荣，必然对其文化起着重要的影响。我们知道，迎神赛社一般均在神庙中进行，这些庙宇也成为当地的文化中心。如此多的庙宇，则显现出当时这种文化形态之繁盛。宋金以下，戏曲音乐文化渐为主流。庙宇中的戏台、舞楼、舞亭、舞厅，成为搬演戏曲乐舞的场所。万荣、临汾、沁县等地保存着宋代建乐楼、舞楼、舞亭的碑记。从稷山马村金墓砖雕上已经看到北宋晚期的戏剧舞台；中国目前所能见到最早的舞台、戏楼的实物遗存在山西，遍布全省的演出场所的遗存，成为宋、金以下音乐、戏曲在山西繁盛的历史见证。

如果说，山东、河南、四川、江苏等省汉代画像砖石上的乐舞百戏是历史上的一大艺术特色，那么，山西晋南地区以及河南部分地区宋、金、元时的戏曲伎乐砖雕则是独树一帜的。目前所见晋南墓葬出土尚存的伎乐砖雕数量竟达数百块，最为集中者当属襄汾、曲沃、新绛、闻喜、稷山、侯马，次之则有临汾、洪洞、垣曲等地，这些砖雕既有各种乐器的演奏场面，又有戏剧表演的场景，形式多样、内容丰富、风格独具；还有对演出场所的表现，以及民间社火杂耍等，充分反映出当年这一带的音乐戏曲活动之盛。

自北魏以降，佛教文化在山西以五台山为中心有了较大发展。在建于北魏、北齐时期，重建、重修于隋、唐、宋、辽、金、元、明、清时代的寺庙遗迹上，有许多雕有乐舞场面的经幢，既反映出音乐文化与宗教的联系，又显现出寺庙与世俗文化的融合。雕刻技艺比较高的有晋城青莲寺唐慧峰和尚塔须弥座上的奏乐图；平顺大云院五代时期七宝塔塔座上的乐舞图；沁县南涅水石刻馆藏宋代经幢上的奏乐图；佛教圣地五台山佛光寺唐代经幢上的伎乐图；安泽马壁乡海东村唐代造像碑上的伎乐场面；洪洞广济寺元代遗址经幢上的鸟身人面伎乐；潞城辛安原起寺唐代经幢乐舞；浮山博物馆藏唐武德年间的线刻乐舞石雕；长子法兴寺宋代经幢乐雕；灵邱觉山寺塔伎乐砖雕；以及高平西李门二仙庙的两幅乐舞线刻图等等。此外，北魏时期司马金龙墓出土的线刻、圆雕乐雕，榆社北齐墓石棺床上的伎乐均为珍品，林林总总，美不胜收①。只有当时当地乐舞文化的繁盛，才会以各种方式表现并得以留存。

古建筑中的壁画、砖塔上的伎乐雕塑场面又是一番天地。

位于高平县陈坯镇王村东北舍利山阳的开化寺，现存大雄宝殿为宋熙宁六年（1073）建，殿内四壁有宋绍圣三年（1096）画工郭发所绘的壁画，是我国现存宋代壁画中不可多得的珍品。壁画场面有8处与乐舞相关，表演者均为俗人的装束无一僧尼。

“祭祀奏乐图”在北壁西边上隅。当主人拜祭时，有乐伎6人奏乐。前排3人（均为女性）：所奏乐器为吹笙和吹箫和奏拍板者；北壁东边中隅为“宫廷乐舞图”，此图为开化寺

① 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版。

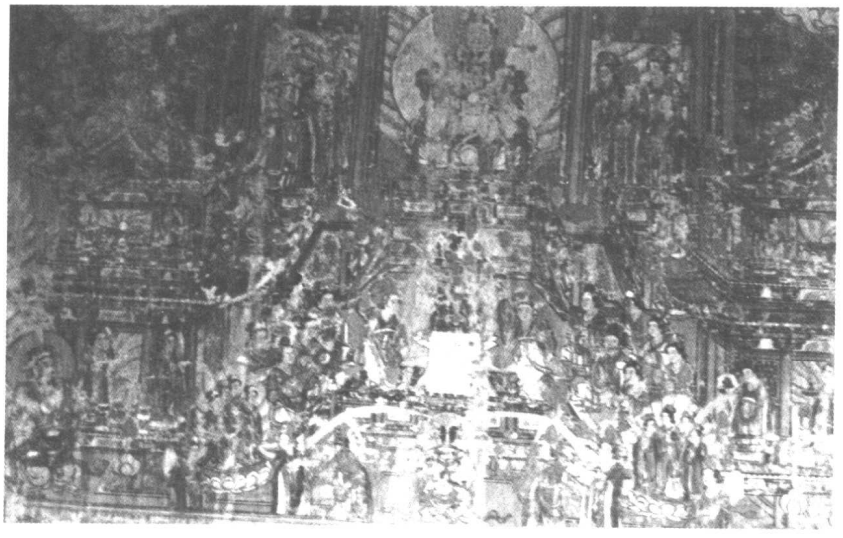


图 22　高平开化寺宋代《宫廷乐舞图》

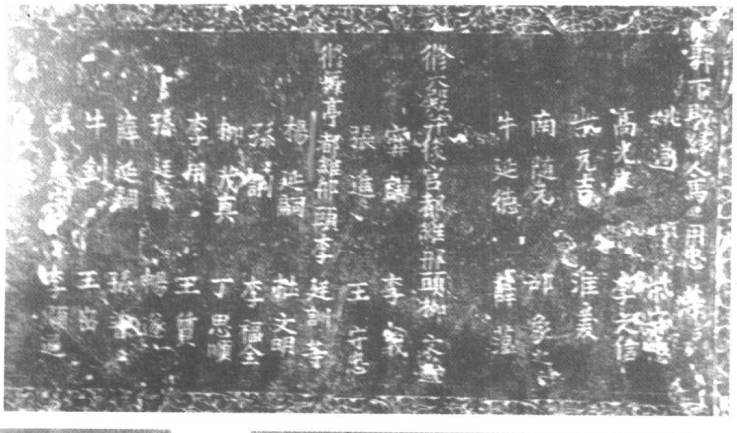


图 23　修舞亭碑记

图 24　新绛金代伎乐砖雕之一

图 25　新绛金代伎乐砖雕之二

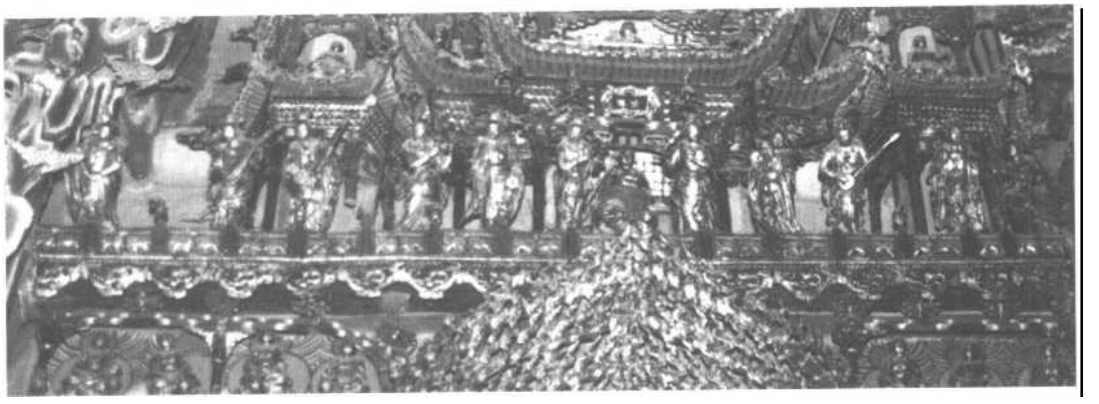


图 26 隰县小西天明代悬塑乐队组合

壁画中乐舞场面最大者。画面中，在大殿的中部，两位舞伎正在翩翩起舞，两侧有乐队。左边可辨者有排箫、琵琶、鼓、笛、笙等；右边可辨者有拍板、横笛、鼗鼓、竖箜篌、笙、大鼓等①。两幅奏乐的图像显示为祭祀音乐与宫廷燕乐并存，而且祭祀音乐中奏乐的女性占多数。可见当时祭祀奏乐，并无男女之别。乐舞表演者应是宫廷乐籍无疑。

图 27 隰县小西天明代伎乐悬塑

明崇祯七年（1634）由东明禅师创建的小西天，位于隰县城西的凤凰山巅，是当地一处重要的佛教寺院。大殿内有多组伎乐悬塑造像，乐器品种为竖箜篌、琵琶、琴、笛、钹、韵锣、三弦、筚篥、鼓（均为扁鼓，演奏者将其悬挂在颈项之上，垂在胸前腰际）、拍板等，尚有乐器缺失者。现存有乐伎近 40 人。在一处大殿中有如此众多的伎乐造像，实为罕见，为研讨明代寺庙音乐提供了一份珍贵的资料。

大殿的正面右上方(第四佛龛上方)有一组悬塑似为戏曲演员的造型,应为八人,自左至右第七人缺②。乐人们的装束是僧众与俗人并举。

汾阳田村后土圣母庙是重要的迎神赛社场所。为明嘉靖二十八年（1549）重建，正殿内西、北、东三壁满绘工笔重彩壁画，沥粉堆金，色彩鲜丽。壁画描绘圣母的生活情景，三壁画面各自完整又彼此衔接。西壁为《巡幸回宫图》，北壁为《后宫燕乐图》，东

① 山西古建筑保护研究所编：《开化寺宋代壁画》，文物出版社。

② 参见项阳、陶正刚主编:《中国音乐文物大系·山西卷》,大象出版社 2000 年版。

壁为《出巡起驾图》。这三幅图中均与音乐有关，场面宏大人物众多。《巡幸回宫图》和《出巡起驾图》中的军乐骑吹仪仗与《后宫燕乐图》中的奏乐侍女是明代壁画中珍贵的音乐文物。可以看到明代乐人在不同音乐形式与种类中的表演情况。

骑吹仪仗均为十骑戎装，所奏乐器有：唢呐、长尖、号筒、同鼓。其中尾口弯曲式长尖和马背同鼓的图像难得多见；北壁《后宫燕乐图》，回廊百转之中众侍女或集中、或分散，多持乐器，似乎在等待着圣母的召唤而准备演奏或演唱。所见乐器有：轧筝、拍板、四弦曲项琵琶、小弦子、七弦琴、笙、龙头笛、鼻笛、瑟、提琴。清晰的鼻笛为首次发现。《后宫燕乐图》是研究古代宫廷燕乐的生动资料[①]。奏乐之人为乐籍人员无疑。

新绛县阳王镇的稷益庙，亦是迎神赛社的重要场所。该庙元至元年间（1264～1294）重修，正殿内西壁的下方是“祭庙图”，以“昊天玉皇上帝位”、“始祖后稷神位”为中心，铺开了祭祀庄严肃穆的场面。长条祭桌上摆供三牲大礼的祭品，丰盛的酒菜，以酬谢神灵保佑。祭祀的人群以皇帝、大臣为先导，率百官在一片笙鼓齐鸣的祭曲中执笏虔诚叩拜，左右陈列各类乐器。左边有筝、鼓、柷、竖箜篌、笛子、排箫等，右边有笙、琴、鼓、编钟、敔等。这群乐工身着礼服，神情肃穆，心怀虔敬，专心致志，各司其职，倾全力合奏幽雅神秘的祭祀乐曲[②]。这为我们了解乐工们在祭祀中的奏乐表演提供了形象的资料。

芮城县博物馆藏八屏通景堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》，为明代的巨制。表现唐中兴名将汾阳王郭子仪生辰，其子婿僚属为其祝贺场景。在左边第3、4屏上，乐伎们所奏乐器为轧筝、笙、笛、箫、鼓、韵锣、拍板（6片）等7种，共8件，这是典型的中原地区乐队的组合形式。其中的轧筝，就目前所见典籍所载最早为唐代，郭子仪生活在唐中兴年间，所辖区域即包括芮城在内的汾阳府一带，而且郭子仪的主要活动区域也包括河东一带，可见这幅堆锦所传达的信息既有历史感，又有地域感，价值之重大自不待言[③]。作为封王的将军，其府第中有自己的乐户符合制度。虽然此幅堆锦为明代，但就作者准确历史感的把握，在绘制之时应有所本。此幅堆锦对于了解唐代王府乐户很有助益。

山西与道教相关的音乐文物也是不少。浮山县东张乡贯里村天圣宫出土唐武德年间的乐舞经幢，这个八角形石柱八面各有一个用流畅的线条刻画的乐伎，其中七幅为乐人，一幅为舞女。所奏乐器为神鼓、五弦、笛、筚篥、拍板、笙、羯鼓，演奏者体态匀称大方，具有典型的唐人风范。

《山西通志》载：唐武德二年（619），唐高祖认老子为其远祖，于“龙角山诏建老子祠，四时备礼祭祀”。玄宗于开元十四年（726）御书额及硬碑文赐之诏改庆唐观。宋天圣

---

① 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版。

② 同①。

③ 同①。

图 28 浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之一

图 29 浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之二

五年（1027）改观为宫（即天圣宫，见明正统“龙角山记”）。又据《浮山县志》，唐高宗（李治）自以李氏老子之后，命乐工制道调，诏道士司马承征（祯）制《元真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫青上圣道曲》，以后奏于庆唐之观及太清宫，太常卿韦韬制景云、九真、紫极、小长寿、承天、顺天乐六曲①。

文献与出土文物相印证，在唐代，不仅佛教音乐是俗乐，道教音乐也是如此。而且是宫廷乐师的创制，无论是佛教还是道教，其音乐均是乐人的创造。

山西芮城永乐宫，为纪念道教的宗师吕洞宾而建。吕洞宾，道号纯阳子，传说他的

① 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社 2000 年版。

老家即在永乐镇。永乐宫中的壁画完成于元至正十八年（1358），气势恢宏，名扬中外。

“奏乐图”为其一。在宴飨桌前有5位乐人，分别为吹笙、打鼓、击拍板、奏10面韵锣与吹笛者；“童子伎乐图”位于大殿藻井的四面，一组童子伎乐，每边3人，共计12人。其中有9人为奏乐者，3人为舞者。3位舞童均为幼童，位于藻井的南边。奏乐者在东西北三面。东面为古琴、韵锣、笙；西面为笛子、拍板、法螺；北面为两面鼓，另外一人在敲钟。这与当时乐人们所用乐器没有二致。道教音乐，如同道教一样，均是接近世俗。就乐籍制度讲来，那些生来就在乐籍中的儿童，必然从小就要习乐演奏，这是他们赖以生存的饭碗，童子伎乐很可能为乐籍中人。我们注意到，清代太常中直接就有用道士奏乐的。作为本土宗教，其音乐自唐代以下与宫廷和地方官府所用的世俗音乐结合非常紧密。

历史上上党郡乐户众多，现在长治市所属各县都有乐户的后人。乐户云集之地，留存下来的与乐户文化相关的文物也是出奇得多。地面上迎神赛社的庙宇，以及庙宇中的壁画砖雕石刻，咽喉殿、咽喉祠等，都是乐户文化的忠实记录。地下出土的文物也显现出乐户文化的丰富性。在明、清两代官职人员的墓葬中多随葬仪仗俑，少的十几件，多则上百件。先有吹鼓手鸣锣开道，后跟马队，随行侍俑立队于后，生活用品和家具陈设品等依次排列放置，气势较为宏大。这成为长治市明、清墓葬的一大特色。市博物馆所存这些乐俑，是市区周围的多处明清时期的墓葬中所出。经查，持乐器者即有上百件。

图30　浮山明代乐俑

图31　长治明清乐俑

乐俑着绿色与青色，所持多为吹奏和打击乐器，有号、管、笛、唢呐、铃、鼓、钹、板、锣等，属鼓吹

仪仗乐队的编制。吹奏乐器的形制各异，唢呐有大有小，有长有短，有粗有细。有的可见簧哨。有的唢呐从形制上可以看出为三截，说明碗与杆是套在一起的。号的握持方式不一，有倒持者，还有一人演奏钹、鼓两种乐器者。为乐户们承值官府的生动写照[1]。类似的乐俑在屯留、浮山也有出土，显现出晋南地区乐籍文化的繁盛。

图 32　长治梁家庄观音堂明代悬塑伎乐

如果说，寺庙音乐应是笙管作为主奏乐器的组合，那么，位于长治市西郊梁家庄的观音堂悬塑有多位唢呐吹奏者，更说明寺庙的俗乐色彩。明万历十年（1582）建的大殿中布满悬塑，大殿坐东面西，在殿内西南角的上方，有彩色伎乐悬塑一组，色彩艳丽，造型生动。奏乐者 10 人，所奏乐器后排有管子、拍板、第三位奏乐者乐器已失；前排有横笛（头部弯曲）、鼓（2）、管子、唢呐（2）等，还有一位舞者。在西墙上方亦有一位吹奏唢呐者。从悬塑的着装上也可以看出绝非僧侣，显然是乐人无疑。

说寺庙中的乐人多非僧尼，除了文献记载，山西出土的以及地面古建筑中的文物也可以证实。安泽海东村东招贤唐代造像碑上有奏乐者 8 人，成为一组。自左向右分别为竖箜篌、吹笙、筚篥、筚篥、排箫、横笛、横抱曲项琵琶、横抱直项琵琶[2]。整体来看，这些乐人的装束很难与僧尼的形象相联系。

繁峙岩山寺的金代壁画，为佛乐与俗乐共存的局面。与音乐相关的壁画有 6 处，其中的“佛传故事（夫人信香）”、“释迦牟尼说法图（护法神将）”、“佛传故事（掴鼓报喜）”等，虽然是讲佛传故事，但所用乐器如琵琶、鼓、笙等，以及其中奏乐的乐伎，显然非佛家子弟。至于“鬼子母本生故事（宫中宴乐）”、“酒楼卖唱”则又显示出宫廷与市井民间音乐的景象。特别是后者，在古树成荫的河岸旁建有一座酒楼，楼外侧酒帘高悬，上书“野花攒地出，村酒透瓶香”。楼内宾客满座，品茶饮酒，凭栏赏景。有两位鼓乐艺人正在酒楼上卖唱。后面一位双手执拍板，正在击节伴奏，拍板比较长大；前

---

[1] 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社 2000 年版。

[2] 同[1]。

面一位美貌妙龄女子，右手执一小棒，边击鼓边唱，鼓下有3根长棍做成的支架。这应是宋金之时诸宫调、陶真、唱赚等说唱艺术形式的具体反映。

图33　繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之一

清康熙十八年(1678)再次重修的繁峙作头天齐庙，为迎神赛社之地，其壁画为乐户们祭奠神灵的真实记录。在天齐大帝塑像两边，各有奏乐壁画一幅，奏乐之人均为女子，当地百姓称之为“女子八音会”。

图34　繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之二

左边一幅奏乐者6人，所用乐器自左至右为唢呐、扇鼓、大锣、小锣、管子、板。在演奏者的前面有一长桌，第5人面前的桌上有铛铛一面，以及击奏用的弯形小棍。

右边一幅奏乐者6人，所用乐器自左至右为三面云锣、大鼓、钹、笛子(当地百姓称为“梅”，乐人将笛子斜靠在肩头没有吹)、似琵琶的三弦乐器和笙。这显然是乐户中女乐在迎神赛社中的表演。

高平西李门村二仙庙，现存中殿为金代建筑，为迎神赛社之地。殿前月台的束腰处有两幅线刻奏乐图。一为线刻队戏图，一为线刻方巾舞图。

第一幅位于东侧，服饰为中原人的装束，共有10人，分别为：手鼓、拍板、箫、箫、笛子、腰鼓、腰鼓、表演者、表演者、指挥?

第二幅位于南侧，装束为胡人。有6人，分别为：笛子、舞者、舞者、舞者、击钹、击钹。当地百姓称这种形式为“队戏”，亦即由“乐户”们搬演的戏，应是由队舞演化而来[①]。至于队舞与队戏之关系，我们将在后面论说。

平定姜家沟一号墓乐舞壁画，为北宋的遗存。“乐舞图”位于墓室的东南壁面，画

① 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版。

图 35 高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之一

图 36 高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之二

面中帐前正面弧形排列 7 名奏乐女子，前面居中有 2 名女童相对起舞。左起一人敲击方响，方响为上下两排，每排 8 片，与陈旸《乐书》中记载的一致；第二人吹洞箫；第三人捧一攒笙，笙为长嘴；第四人吹双排管的排箫；第五人斜上方持曲项琵琶，为拨弹；第六人奏拍板，拍板 6 片；第七人手握双槌敲击扁平的架鼓。这显然是当时乐籍人员的真实写照①。

图 37 晋城府城关帝庙清代柱雕伎乐

晋城府城关帝庙，是当地迎神

① 山西省考古研究所等：《山西平定宋、金壁画墓简报》，载《文物》1996 年 5 期。

赛社的重要场所。现存为明清建筑。后大殿为关帝殿，前檐施檐柱四根，每根上浮雕着不同的戏剧故事、民间传说、神话故事和社会生活情景，形成在同一根柱子上独立的构图内容。其中有乐户们执事应差时的各种表演，鼓吹、打击、弦乐、演唱俱全。

以上仅是很小一部分，在山西类似的音乐文物还有相当的数量，反映出乐籍文化的繁盛。在元代以前无论壁画、乐俑、石雕，所记录的都是俗人的奏乐场面，即便是在寺庙和道观中也不例外。倒是几处明代的寺庙壁画中，有了僧人奏乐的图像。诸如五台山佛光寺文殊殿中的罗汉奏乐，以及繁峙宝藏寺放焰口的图像，隰县小西天伎乐雕塑中为和尚与俗人并举，这反映出明代以下佛教音乐的新变化。我们亦将在后面加以论述。

三、宫廷与官府释乐籍人员对民间音乐的具体影响

自乐籍制度建立起，便不断有人入籍，同时，也有相当数量的人以种种原由从乐籍中解脱出来。这些乐籍人员在脱籍之后，对各地民间音乐乃至宗教音乐影响深远，对宫廷、官府所用的音乐与民间音乐的沟通起着至关重要的作用。

以下史料可能是官府释放乐户的最早记录。《周书》卷二一·司马消难内：

> 初杨忠之迎消难，结为兄弟。情好甚笃。隋文每以叔礼事之。及陈平，消难至京，特免死，配为乐户。经二旬放免，犹被旧恩，特蒙引见，寻卒于家。

司马消难在配没乐籍后又被赦免，完全是因为其与隋文帝当年的特殊关系。这是一个特例，因政权的更迭被籍没的前朝重臣，终念兄弟情谊而网开一面。

隋文帝在建国初期，因不喜音乐，而将乐人们罢遣从民。《隋书·裴蕴传》中有明确记载。可以说，这是中国历史上第一次大规模地释放乐籍人员。王昆吾先生指出："（隋）文帝音乐政策的客观效果，可以从后来的音乐文学发展中见出。他对宫廷音乐进行了充实和整顿；他遣散散乐伎人，实际上增大了民间音乐的力量；俗乐摆脱雅乐的限制，也更有利于自身的发展。有了这个基础，才有了炀帝时代的进一步的音乐繁荣。"①

如果说，隋代由于帝王的好恶对乐人名籍的去存有着相当的随意性，那么，唐代的乐籍制度则是比较完备的。在唐代，宫廷释放乐籍人员是依制而行的。

《新唐书》卷四十六·百官志之刑部都官：

> 凡反逆相坐，没其家配官曹，长役为官奴婢。一免者，一岁三番役。再免为杂户，亦曰官户，二岁五番役。每番皆一月。三免为良人。六十以上及废疾者，为官户；七十为良人。每岁孟春上其籍，白黄口以上印臂，仲冬送于都官，条其生息而按比之。乐工、兽医、骗马、调马、群头、栽接之人皆取焉。②

---

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中华书局1996年排印本，第444页。

② 《新唐书·百官志》，中华书局1975年版，第1200页。

这段文字对官奴婢、杂户、官户有解释，即长役者为官奴婢，赦免到两年内应差5个月者为杂户，直至再次赦免成为良民。至于一直得不到赦免但年龄已达60岁以上、以及有残疾之人则为官户，看来是一种对贱民“优恤”的政策。作为上年纪者和一些残疾之人由官府提供一些相应的生活保障措施，但依然不是“良民”，要想过正常人的生活，则要到70岁以上才会自动除籍。这种制度是否针对在宫中执役者尚不可知，因为《大唐新语》中说乐人是“终身继代，不改其业”[①]，从官书看，这一时期毕竟有这种法律，是否真能照此办理则又另当别论了。

《唐会要》卷三十四·论乐：“乾封元年（666）五月勅，音声人及乐户，祖母老病应侍者，取家内中男及丁壮好手者充。若无所取中丁，其本司乐署博士，及别教子弟应充侍者，先取户内人及近新充”。[②]《旧唐书》卷一七·文宗本纪：“开成二年（837）三月甲子朔，内出音声女妓四十八人，令归家。”《新唐书》顺帝纪载：贞元二十一年（805年）三月，顺帝诏裁减教坊，“放后宫及教坊女妓六百人”。《新唐书》卷一二三·李峤传：“张易之，神龙二年（706）代韦安石为中书令……乃上书归咎于时，因盖向非曰……又太常乐户已多复求访，散乐独持鼗者已二万员。愿量留之。余勒还籍，以杜妄费。”说中宗李显时太常乐工中独持鼗鼓者已二万员有失夸张，但史料透露出的信息是：散乐也是乐籍，因演奏单一的乐器的人数量太大，故将这些人遣返原籍。至于这么多的乐户勒返还籍是从良，还是依旧贱籍？没有说清楚。但从宫中放一大批乐户还归原籍是没有疑问的。

> 宝历二年（826）十二月，文宗……出宫人三千，省教坊乐工、翰林伎术冗员千二百七十人。……太和二年（828）三月乙酉，罢教坊日直乐工。……七年闰月乙卯，以旱避正殿，减膳，撤乐，出宫女千人，纵五坊鹰犬。[③]
>
> 《北史·崔昂传》云：律文妇女年六十以上免配官，唐则六十皆一切为蕃户，七十皆一切为良。亦谓其不足使耳。[④]

按以上记载，在唐代既有按制度释放乐籍人员者，又有各朝的皇帝因一时的“宽容”或者因乐工冗员，宫廷不堪负担而裁减。王建《温泉宫行》诗云：“梨园弟子偷曲谱，头白人间传歌舞”[⑤]。这显然是讲宫内的乐籍年老除籍之后的情形。既然届时会除籍，便早作打算，将宫中乐谱偷出，以备返还民间时能够以教学为生有所本。结合宋代的乐籍人员满二十年，年满五十者可以补为边将者，这还是讲宫中乐籍，地方乐籍可能不会如此。

如果说，宫廷中以种种原因主动释放乐工是为一途，那么，尚有一些因战乱等乐工

---

① 刘肃：《大唐新语》卷之二·极谏第三，许德楠、李鼎霞点校，中华书局1984年版，第18～19页。

② 王溥：《唐会要·卷三十四·论乐》，中华书局1955年排印本，第628页。

③ 欧阳修、宋祁撰：《新唐书》卷八，中华书局1975年版，第330～334页。

④ 参见俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二。

⑤ 王建：《温泉宫行》，载《全唐诗》卷二百九十八·王建二，中华书局1960年版，第3375页。

流落民间的事例。诸如唐代安禄山造反，京师乐工的散失等等。著名诗人白居易的《琵琶引并序》，即是描写教坊乐人流落民间的情况。

> 自言本是京城女，家在虾蟆陵下住。十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒。五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。钿头云篦击节碎，血色罗裙翻酒污。今年欢笑复明年，秋月春风等闲度。弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落车马稀，老大嫁作商人妇。商人重利轻别离，前月浮梁买茶去。去来江口守空船，绕船月明江水寒。夜深忽梦少年事，梦啼妆泪红阑干。[①]

这位曾属教坊第一部红极一时的女乐，陷入不堪回首的悲哀之中。

宋代有军中乐营中人年老落籍的制度，朱熹在《按唐仲友第三状》中云："仲友又悦营妓严蕊，欲携以归，遂令伪称年老，与之落籍"。只有年老者才能落籍，但此人却利用了这种制度，将年轻的营妓携归，这显然不是一般人所能办得到的。

宋金时代的乐工们在非常时期颠沛流离而散佚各地者，也是比较多的。《东京梦华录注》讲到南宋将都城迁至临安之时，因教坊乐工大量散失，或称被金人掠去而不胜感慨：

> 今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所，然遇大宴等，每差衙前乐权充之，不足，则又和雇市人。近年衙前乐已无，教坊旧人多是市井路岐之辈，欲责其知音晓乐，恐难必也。[②]

国破家亡，乐人逃散，宫中教坊一度徒有虚名，连知音晓乐者都难觅，只好雇市人充数。可见当时的乐工流散之巨。

乐籍流散的突出事例还有北宋都城汴梁被金人攻占，大量的乐工被徙，沿途伤亡病逃者，真正到达金都的只不过十之二三，《三朝北盟会编》有明确的记述。不管以何种方式宫中乐人流落民间，都会对民间音乐的发展有较大的促进。一旦战乱平息，新政权为自身的需要和制度的延续性，又会将散佚民间的乐人和乐器重新集聚，为我所用。《元史》载：

> 至元元年（1264）冬十有一月，括金乐器散在寺观民家者。先是，括到燕京钟、磬等器，凡有三百九十有九事，下瞿刚辨验给价。至是，大兴府又以所括钟、磬乐器四十事来进。太常因言："亡金散失乐器，若止于燕京拘括，似为未尽，合各路寺观民家括之，庶省铸造"。[③]

从这里可以看出因战乱而导致乐籍和所用乐器流散民间又重新汇集的情况。

即便是在乐籍制度产生畸变的明代，在入籍人员较为复杂的情况下，亦有释放宫中乐工的举措。沈德符讲到：

---

① 白居易：《琵琶引并序》，载《全唐诗》，卷四百三十五·白居易十二，中华书局1960年版，第4821～4822页。

② 孟元老撰、邓之诚注：《东京梦华录注》，中华书局1982年版，第142页。

③ 宋濂等撰：《元史·乐二》，中华书局1976年版，第1694页。

宣德十年（1435），英宗即位，谕礼部曰：教坊乐工数多，其择堪用者量留，余悉发为民。凡释教坊乐工三千八百余人。[①]

《明会典》中亦有宫中释放乐户的法律：

凡本司老疾不堪承应之人，旧例悉放原籍为民一体当差。

前面一条所云属于“数多”的缘故，后面则是宫中“老疾不堪承应”，这仅限于宫中教坊乐工，地方官府与军旅之中的显然不在其中，至于罪吏及其眷属被配往北边者也不在此列。除宫中乐籍之外，均是终身继代的。

实际上，并非没有开明的皇帝愿意削除贱籍，《大明会典·九十五》云：

景泰七年（1456）议准，原系民户，今为乐户，许令改正其乐户。内有愿从良者听其自首，与民一体当差。是已有豁除之机，惜景泰不终于位，不复承行。[②]

这应当是想从制度上革除者，可惜景泰皇帝朱祁钰有心无力，刚刚议准便改朝换代，天顺帝即位，乐籍失去了被豁除的机会，接下来乐籍制度又实施了近三百年！

清代，在雍正之前即有多次释乐工的行动。

《康熙会典》：教坊司，顺治八年（1651）改女乐用太监四十八名。

《大清会典》：事例乐部典乐，顺治八年，奉旨停止教坊司妇女入宫承应，更用内监。

《簪云楼杂说》云：顺治壬辰禁良为娼，以丧乱后良家女被掠，展转流落乐籍其误落于娼家，许平价赎归。壬辰九年（1652）也。

《康熙会典》：教坊司，顺治十二年（1655）复用女乐四十八名。

《皇朝通考·乐考》：乐舞臣等谨案云初制分太常教坊二部。教坊则由各省乐户挑选入京充补。顺治八年停止女乐用太监。十二年仍改女乐。至十六年复改用太监遂为定制。[③]

宫廷和官府释放乐籍人员，自隋代至清代都有实施。即便唐宋时期年老可以除籍的制度下，也有非制度因素脱籍者。因皇帝的好恶有之；因冗员不堪负担者有之；战争等原因散失者亦有之，凡此种种。从记载看，有时释放乐籍人员一次就有数千人，这些受过专业训练的乐人回到原籍，或者散落民间之后，必然对各地的音乐生活产生重要的影响。

我们看到，许多曾经红极一时的乐人，依制而削籍时也已是日薄西山。失去了固定的生活来源的时候，虽然有些可以通过授徒维持生计，但也有相当数量因生活无着遁入空门，成为佛家或道家子弟。《洛阳伽蓝记》载，高阳王雍有三百乐伎，“入则歌姬舞

---

① 沈德符：《万历野获编》卷一·释乐工夷妇，中华书局1959年版，第15页。

②③ 参见俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二。

女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽白”，“雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者”。唐代卢纶的《过玉贞公主影殿》诗则云：“君看白发诵经者，多是宫中歌舞人”。这也是乐籍人员与僧道乐发生关联的一个重要途径。中国的传统音乐像一个大的链环，无论宫廷音乐中的雅乐、俗乐，军乐、以至宗教音乐，其实都有非常紧密的关联。即便是在政治异常黑暗的明代，也有大规模释放宫廷乐籍人员的行动。这些在籍的和曾经在籍的乐人们成为中国传统音乐体系的支柱。在官乐人以及脱籍乐人对民间音乐活动的影响是显而易见的。毕竟在官乐人们在为官府执事应差以外，还是要为民间百姓服务的，这为他们的职业特点所决定。他们是乐舞文化的主要传播者。

山西为乐籍制度的发源地，隋唐时代的山西是朝廷所特别看重者，且与都城长安相近；宋代的山西距都城汴梁也不远，特别是晋南，简直就是在天子脚下。至于元代，山西仍然是多位王家的属地，由于乐籍制度在明代的畸变，罪吏及其眷属不分南北均发配至此，一时间乐籍数倍于它地者，并成为向京师输送乐籍人员的训练基地。既然上千年来山西都在历代王朝的荫庇之下，距隋唐宋元明清各王朝的都城都不甚远，在地理上形成了一种优势，加之明代政治因素的考量，乐籍制度在此较它地而凸现也是顺理成章之事。

第三节　除籍后的山西乐户

一、除籍对山西乐户之影响

经历了上千年的实施过程，乐籍制度终于在清代雍正年间寿终正寝。由于历史的惯性，或称乐人们习惯于此种生活生存方式，不会因除籍而全部改作它业，但毕竟从国家制度上是予以禁除了。除籍对山西的乐户们造成了什么样的影响，还要作一些具体的分析。

清代山西多种地方志书记载，当乐籍制度被禁革，许多地方的确是执行了皇帝的圣旨而除去了乐户们的另册户籍，使之归良。但贱籍虽除，却职能依旧，其生存生活方式在其后的近两百年间没有根本的变化。民国二十四年版《浮山县志·风俗》有比较明确的记载：

> 立春，先期一月，用乐户，假之冠带，曰春官、春吏，又装春婆一人，叩谒于官长及合邑荐绅之门，诵吉语四句。一报春至期。先一日，集优人、妓女及幼童扮故事，谓之演春。次日，率僚属，朝衣朝冠，侈仪从，迎春于东郊。归则鼓吹导前，土牛、芒神居后，升之公堂而宴之。至五更，礼毕，鞭牛使碎，名曰打春。是日，人家取春牛土，书吉利字于门，并啖萝卜数片，名曰咬春，取荐辛也。雍正元

年令乐户娼妇归良，春官、春使、春婆仍旧焉。民国成立，此俗遂除[①]。

看来革除乐户并不顺利。虽然明令禁革，但乐户仍旧，皇帝的诏书也不管用，这些人依然在民间从事着自己的职业，直至民国才将此俗除去，这已经是二十世纪的事情了。

史料与实地调查显示，雍正元年的乐户除籍，至少在清代没有对山西的乐户产生根本性的影响。与武昌、扬州等比较发达城市的乐户成为妓院的代名词不同，山西的乐户依然主要以与音乐相关的行当来维持生计。

从雍正到清代末年的近两百年间，山西的乐户一直延续着以往的路。许多县衙中仍有乐户们在执事应差。“民国十五年（1926）以前，凡河津籍乐户，每年均有一个月到县衙义务服务，名为‘听差’”[②]。民国初年稷山的衙门口还设有官方设的艺人公共下处（即住房），经常有艺人留住，一切开支由总班头李明娃（县城西关人）负责供给，主要服务于官方的迎上送下以及一些宴会等，人员统一由总班头安排[③]。在这些地方，乐户的职能没有些许改变。然而，乐籍制度毕竟已经走到末路了，虽然乐户们在清代末期依旧在地方官府中轮流应差执事，却有如两种不同的颜色之间的过渡，毕竟处在转化之中。首先，不再有到宫廷中轮值的事情，这使得山西作为宫廷乐户培养基地的地位得以根本的动摇。军旅中也不再需要营（乐）户艺人。进入民国时期，王府也已消失，原先乐户主要的恩主均已不再，因此便有了以官府为恩主向以百姓为恩主的转化，这是乐户艺人们必须面对的。

在许多地方，即便有乐户为官府执事应差（诸如河北许多地方志书中有吹鼓手在清末光绪年间仍领官府俸银的记载），也是数量有限，多数以往依附于宫廷和王府、军旅中执事者，没有了以往的生活来源，这是相当数量的一个大群体。在不执事应差之后，乐户们更多以为当地的富贾乡绅和平民百姓的红白喜事以及各种民俗活动办事来获取酬劳，并且制定一些规矩划分“坡路”，以分割地盘的方式来保住饭碗。所谓“坡路”，即是乐户艺人们划分卖艺地盘的意思。这种以百姓为恩主的转化，增强了乐户们的竞争意识，对技艺的要求也会更高，否则，得不到一方百姓的认同便等于失去了饭碗。参与《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》工作的景蔚岗先生在调查中得知，晋北地区有一种“堆伙计”（有些地方称“对架”、“对棚”）的民俗，即某些主家在操办红白喜事之时，常常同时请两家乐户班社，对吹对奏。这里有两种情况，一是主家为显示自己的富有而为之，另一种则是由于百姓们看到乐户们长年办事显疲塌，不认真演奏而想出的对策。

---

① 《浮山县志·风俗》，民国二十四年版，浮山县地方志书编纂办公室1988年重印本，第577～578页。

② 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第90～93页。

③ 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》各县市的送审稿。

两家班社并不一定都能获取报酬，这要看技艺以及演奏的认真程度。如果演奏不认真，主家便有可能分文不付，此家乐户班社因此而颜面全失，严重者会导致班社的领头人物一蹶不振。如此，在“堆伙计”的演奏中，表演多是格外卖力。八仙过海各显其能，十八般武艺全部亮出，惟恐“掉架”。这边乐声刚住，那边家伙便起，往往是同一乐曲的翻调演奏，意在技艺上压倒对方，常常会因此累得吐血，但也要顶住。因为主家是按演奏卖力的程度以及技艺的高下付酬的，如果在演奏中败下阵来，便抄起家伙走人，主家也分文不付。乐人们常常谈起某某人因在“堆伙计”中败阵名誉扫地而一病不起，可见其残酷性。这反映出恩主变化之后的竞争。当然，这是对不认真演奏的班社而言，只要卖力，主家也不会不付酬劳的。

以上的事例与我们未调查之先的想象差距甚大。原先我们以为所谓对棚者，虽然有竞技的一面，但更多是主家为显示自己的经济实力、讲排场而为之，却不曾想到还会有如此残酷。这使我想起在辽宁省的辽阳市对鼓乐班进行采访时的场景。虽然现在已经不会出现主家不付钱的情况，但每每遇到对棚之时，艺人们的演奏的确要比平时卖力得多。当时主家所请的鼓乐班，一班的特色是以演奏传统乐曲为主，熟知各种礼规程式，演奏者的年龄也普遍较大；另一班以年轻人为主，除了传统乐曲，更多演奏时令小曲，只要能够迎合围观者，什么当下走红的影视歌曲，均在演奏之列。在激烈竞争的态势下，以演奏传统乐曲见长的一位老乐人为了能够吸引观众，竟然打起了架子鼓。其实，他们演奏的乐曲传统地道，这为一方民众所公认，但现在人们已经不完全看重于此，更多是图个热闹。而乐班则是要想方设法吸引观众，保持乐班的威望，才逼使老乐人们出此下策。老艺人的架子鼓演奏与他吹奏乐曲的水平简直不可同日而语。事后老人家告诉我这纯属无奈，必须适应现在人们的口味[①]。虽然对棚的内容有了变化，但这种习俗却被变异地保留了下来。山西目前的一些地区依然保留了对棚的习俗。

迎神赛社，即是在祭仪程式下以歌舞酬神驱疫的大型活动，乐户们在其中担当重要角色。以下是乐户们承揽迎神赛社时的合同，说明恩主变化之后的情况。

> 立贴药（帖乐）户人某某某，今揽到下史兴村神前祭祀典。今择于某月某日下请，午早到。吃饭毕，打鼓地三次：四、六、八。换乐器，换厂（氅）。午后下请，游庙，用细乐8名，前行2名。焚香回来，祭风，神前供盏，吹台夜戏，供茶酒。第二日早鼓地一次，早盏（盥）洗供粥寿，打太平鼓，供盏，卯眼，跑太阳。回来吃饭毕，起驾游村。回来祭风。晚吹台夜戏，供茶酒。第三日一切杂事俱照前口所办。由主礼调用。细药（乐）俱要细厂（氅），额侧口则口口俱全。前行要蟒衣、

① 项阳：《喜丧·对棚·传统·现代——辽阳鼓乐班一瞥》，载《中国音乐年鉴》1993卷，山东教育出版社1994年版。

朝靴新鲜，不得破旧口礼。临时如有一物不妥，短少一名，罚钱一千文。当日同中言明，大钱四千五百文，黄黑茶叶四两，晋大（太）烟三包。早，粥饭；游村走糊洛汤，半斤重卷则（子）每一名二个，盘费钱十二文；晚饭菜汤，供盏毕，每名卷则（子）一个。①

这里将用乐人的数量，每天必须做的事情，每日饭食和报酬，甚至乐器衣靠等等都有明确规定，一旦违反，还有惩罚措施，可谓事无巨细。

平顺县西社村两个王家乐户的“分乡文字”官契：

立分乡文字人王三有、王双全。自（兹）因主家爷台（按，指办事主家一方，这是乐户对其尊称）红白喜事不均，舆讼在案，已蒙堂训。断：王三有分乡河西岸：山后、高岸上、河北立、北岸上、东青北、西青北、大小夺断（按，以上为西社村附近的村名，下同）。王双全分乡河东岸：东禅、黄花掌、掌立、广立、北干村、土和上、东西五马。以后凡有红白喜事，各照村名应事，不许乱行。如若不遵，禀官究处。平顺旧城文武衙门，逐年照旧伺候，两家一第一年。倘有祝贺喜事，票唤两家均到。城关并外乡（按，指城关及王家所居范围以外未分的乡村），一第一年办事。两家各执一纸，不得乱行。恐口无凭，故立分乡文字存照。

道光七年（1827）三月初五日（按，上盖大印），立文字人王三有、王双全。（这种坡路是经过官家认定的）

原先都是为官府应差，自然不会衣食无着，道光七年（1827），距雍正除乐户籍已经是百年之后，这里的乐户已经习惯了新的生活方式，开始有序的划分范围各行其事。我们注意到，这些已经除籍的乐户后人们依然要到“旧城文武衙门，逐年照旧伺候”，还是要到衙门中应差，而且规定每家轮流应差一年。

西社村王家乐户一张原契（用红纸书写）：

五社公议，用王新会办事。无论迎神赛会，喜庆之事，应理办事，以遵规条。言明在黄牛村立下官房，以备五社定事。两出情愿，今将规条开启：

十里以下娶亲，乐户六名，工钱贰千文。十里以上娶亲，乐户六名，工钱贰千贰百文。白事当日乐户六名，工钱壹千壹百文。

黄牛村
南桃村
王家庄　　五社同具
赵庄村

① 潞城县漳移村陈天珍藏本（民国年间本）《祈贺雨条规文范》中的“乐户订活帖”，载寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社1999年版，第562页。

韩家园

光绪二十年（1894）二月十九日五大社同具

五大社即是五个村社，他们联合起来制定统一红白喜事、迎神赛社之时雇佣乐人的数量以及工钱。五大社为一方，乐人为一方，一旦约定便要遵照实施，不得随意更改与违反。我们看到，光绪二十年，距乐户除籍已有170余载，这里依然对这一群体以乐户相称。

长子县小关岭三崆庙十村转赛时所立的筹贴：

立筹帖文字乐人科头阎双会、阎女成、杨富群。今承揽到十村在于小关馆（按，即长子县小关岭神庙）护国灵贶王神前享赛事。定于闰三月初四迎神，初八日送神。享赛三朝，迎送五日。迎神四文四武，走队细乐八名，粗乐四名，前行一名。早乐三场，壮士前后拾扮，接头在外。卯筵三盏。照规前后行二名，鉴（监）斋、执宿二扮、报食二名。三场赶趁队九个，吹戏九出、晚乐院本、杂剧三场。下厨、祭台、八仙迎寿、猿猴脱、太平鼓板齐整。细乐八名、前后行二名，细乐细氅，红大帽、额则、接挂、尾则（按，即雉尾，即翎子）。笙箫笛管锣鼓等事，一切乐器俱要新鲜，皆鸣响亮。男乐俱要精壮，衣甲务要新鲜。神厂（庙）上马队戏一场。一应吹打等事，听主礼先生调用。合社公议，赐腔价大钱肆拾千文整。赛事以毕，照数领取。如有临时缺少一名，跌钱壹千文。如要不听调用，轻则神前责处，重则禀官究治。恐口无凭，立筹贴为证。

光绪二十四年（1898）前三月十七日立筹贴文字人阎双会、杨富群、阎女成。

后批：吃油二斤，黄黑茶叶半斤，正赛每人吃面壹斤。

社首　苗永明

主礼先生　牛东林[①]

以上三位立筹帖的乐人称为科头，科头也是乐户，是乐户的头领，负责对乐户的组织、管理。三位科头承接了十村联办的迎神赛社活动，则招呼自己所管理的一帮乐户上事。这里也对应事的全过程作出细致的规定。可以看出，除籍之后的山西乐户们依然是有组织的行为，依然从事着以音乐为主要谋生手段的行当，依然到县衙中执事应差。在什么样的场合演奏什么样的乐曲、杂剧、院本，都有一定之规。传统依然被传承延续着。

二、乐户后人对传统音乐的继承与发展

乐籍制度被禁革，使长期在宫廷和地方官府中执事应差的一群失去了依赖的饭碗，这是不争的事实。但在此制度的基础上千百年来形成的民俗传统非一朝一夕所能改变，从而形成了乐籍制度“名亡实存”的局面。这些人还在，他们的专业技艺仍在，他们掌

① 资料由山西省长治市文化局李天生先生提供。

握大量的曲目并熟知各种与音乐相关的礼俗程式。官府以及地方百姓种种以其为主要参与者的民俗活动没有变化，需要这一群体继续展示技艺。当乐籍制度禁革之后，乐户们最重要的改变就是不用到宫廷中轮值轮训了；从其中少量人员仍到地方官府中应差，直至发展到没有为官府应差的局面，这就需要这一群体重新定位。

然而，长期形成的职业习惯和生活方式是难以改变的，这就好比让种田人放弃土地，让水中的生物生活在岸上一样，毕竟终身继代以此为业，反而使这一群体适应了这种生存环境。乐籍制度的禁革，对这一群体在生活方式上的调整，还是需要以自己的所长为基础，转而倚重于为地方百姓的文化生活提供多种服务。转化观念，面对现实，认清自己的饭碗来自一方百姓而不再是官家。

百姓们需要什么呢？最为常见的就是婚丧嫁娶，过满月、周年等等，还有诸如立春、上元节、天中节、迎神赛社等民俗节日，以及开张典礼等都需要这一群体。乐户们所长，便是通晓各种仪礼的全过程。代代相传、长期积累的乐曲、戏曲以及时令小曲是他们赖以生存的饭碗。恩主的转移促使这一群体更加注重技艺水准的提高。乐户后人们适应新形势而找到了新的定位，传统音乐在山西乐户后人手中得到了新的发展。这是乐人职能的延续。

《代县志》云：清雍正元年废除了乐籍制度，八音艺人开始自行组织鼓班、鼓房承揽婚丧大事的吹奏，同时随着戏剧艺术的兴盛，高明艺人武成心等又用八音乐器模仿戏剧演唱的腔调进行吹奏，音色圆润，吐字清晰。演奏时以笙代丝弦乐，管子代须生，口琴代小旦。唢呐代丑角、净角、老旦等。现在代城的武老鼓房，由武三塄的曾祖算起，世习八音，至今已有一百五六十年的历史。西关张墨旦与武家有亲戚关系，跟随武家学得八音技艺后，自行组织鼓房，并将吹奏艺术传给儿子张贵喜。清末、民国年间，还有黄当房鼓房、韩曲村沈长福弟兄等名艺人。[①]

我们注意到，乐户艺人们演奏的乐曲，不断受到当时的新文化因素的冲击。不到宫廷中轮值轮训，意味着从宫廷到地方乐曲一致性的程度逐渐削弱，或称淡化。乐户们在保持祖宗留下的技艺的同时，有些乐曲失去了特定的表演场合，则必定一步步趋于弱化。没有了新的由宫廷确认的曲目和表演形式，只能是吃过去的“老本”。由于恩主的改变，必须不断创造新的乐曲以适应新恩主的需要，因此，便出现了传统部分流失，而当地一些群众喜闻乐见的时令小曲和演奏形式不断充实到乐户艺人的演唱、演奏之中，诸如用乐器模仿大家所熟知的戏曲唱腔也便成为乐户艺人们必不可少的了。清代，是诸多地方性的乐种、曲种的大发展期，多种新音乐形式在这一时期生发，这与除籍之后“乐户”们为适应新的环境和生存的需要，强调区域性音乐文化的特色不无关系。生活

① 代县地方志编委会纂：《代县志》，文献书目出版社 1988 年版，第 364 页。

在各地的这样一个专业乐人群体，为了生存需要有新的创造。禁除乐籍的举措，最明显的受益者应该属“女乐”。既然皇帝有明诏，可以救女乐脱离苦海，此类人便改变了自己的生活。据在上党地区的调查，许多原先必须使用女乐的场合，由女乐演唱的地方，在除籍之后，多改为由器乐演奏了。虽然世俗观念还对此类人保持了相当的精神压力，但毕竟她们从世代屈辱的职业中解脱出来。自然，随之而来的便是由她们所承继的“小令三千”技艺的逐渐消亡了。

在山西，进入廿世纪，虽然也同全国一样发生了巨大的变革，但与传统音乐相关的形式和一些曲目却相对比较完好地保存了下来，这有赖于文化土壤的丰厚，民俗传统的“顽固”，以及民间的现实需要。我们所要做的就是站在历史的高度将山西所保存的音乐传统加以深入细致地调查，对乐曲的形式和曲目进行综合性的、同时又是分门别类地分析剥离，对传统音乐所负载的文化内涵进行审视，以梳理出中国音乐传统的发展脉络和多种形式的相同与相异所在。

第三章　乐户的组织和文化形态

第一节　宫廷中乐户的组织结构与等级观念

既然是制度，就有相关负责实施的组织结构。宫廷中掌管礼乐的机构为太常寺，太常寺属下又有太乐署和鼓吹署，虽然在不同的时期名称上有所变化，但实质相同。前者掌管宫廷雅乐，后者多是礼仪用乐。

太常者，初为旌旗名。《书·君牙》："厥有成绩，纪于太常。"孔传："王之旌旗画日月曰太常。"《文选·张衡〖东京赋〗》："建辰旒之太常，纷焱悠以容裔。"薛综注："辰谓日月星也，画之于旌旗，垂十二旒，名曰太常"①。

《汉书·百官公卿表第七上》："奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞，又均官、都水两长丞，又诸庙寝园食官令长丞，有廱太宰、太祝令丞五畤各一尉。又博士及诸陵县皆属焉。景帝中六年更名太祝为祠祀，武帝太初元年更曰庙祀，初置太卜。博士，秦官，掌通古今，秩比六百石，员多至数十人。武帝建元五年初置五经博士，宣帝黄龙元年稍增员十二人。元帝永光元年分诸陵邑属三辅。王莽改太常曰秩宗。"应劭曰："常，典也，掌典三礼也。"颜师古曰："太常，王者旌旗也，画日月焉，王有大事则建以行，礼官主奉持之，故曰奉常也。后改曰太常，尊大之（仪）（义）也。"② 自汉置太常，"历代因之，则为专掌祭祀礼乐之官。北魏称太常卿，北齐称太常寺卿，北周称大宗伯，隋至清皆称太常寺卿"③。

《通典》对太常之由来表述甚详：

> 今太常者，亦唐虞伯夷为秩宗兼夔典乐之任也。周时曰宗伯，为春官，掌邦礼。秦改曰奉常，汉初曰太常。欲令国家盛大长存，故称太常。……北齐曰太常寺，置卿及少卿、丞各一人，掌陵庙、群祀、礼乐、仪制、天文、术数、衣冠之

---

① 参见《汉语大词典》第2册第1471页，汉语大词典出版社1988年版。

② 《汉书》卷十九·百官公卿表，中华书局1962年版，第726～727页。

③ 同①。

属。后周建六官，置大宗伯卿一人，是为春官。隋曰太常，与北齐同。炀帝加置少卿二人。大唐因之，龙朔二年改太常为奉常，咸亨元年复旧。卿一人，掌礼仪祭祀，总判寺事；少卿二人，通判。领丞一人，主簿二人，博士四人，太祝三人，奉礼郎、协律郎各二人，斋郎五百五十二人。郊社、太公庙、太乐、鼓吹、太医、太卜、廪牺等署，各有令。①

实际上，太常的主要职责之一是负责宫廷中具体实施礼仪乐典。宋代欧阳修奉敕撰的百卷本《太常因革礼》对此有简括的表述：

臣修等闻昔秦燔灭诗书，而礼乐尤其所恶。故汉兴二百余年，而郊祀之礼听于方士。乘舆所御，不过礿服，及至显宗，然后发愤太息，凿空耕荒，以有三雍七郊，百官备物，铬车衮冕，以祀天地。养三老五更于学，然后学士有述焉。汉末丧乱，永平遗文，复就淹没。而江左学者，犹能言之。萧梁之时，日不暇给，犹命陆连、贺玚等五人，分治五礼。及至隋文，天下初合，享国日浅，亦能于兵烬之余，收集南北仪注，为百三十篇。故唐兴，得以沿袭为正观、显庆、开元之礼。古之君子，于战伐崎岖之中，犹不忍礼乐之废，苟有一日之安，则相与戮力讲求，其勤如此。宋有天下，承平百年，宪章文物，远迹三代。而观书于太常者，独有《开宝通礼》，得为完书。其余颠倒脱落，无所考证。至不及汉唐者，此有司失职，学者不讲之过也。昔太祖皇帝，始命大臣，约唐之旧，为《开宝通礼》，事为之制，以待讲来。其后更历三朝，随事损益……以为《开宝通礼》者，一代之成法，故以《通礼》为主，而记其变。其不变者，则有《通礼》存焉。凡变者，皆有所沿于《通礼》也，其无所沿者，谓之新礼。②

欧阳修在此阐述了太常的作用和因革。最为要者，是礼有变与不变之别。不变者，是历代沿袭；变者，则是适应时代而异，由此才有因革。至于太常寺所辖的具体实施礼仪乐典的机构太乐署与鼓吹署，《通典》有较为明确的说明：

太乐署：周官有大司乐，掌成均之法，亦谓之乐尹，以乐舞教国子。秦汉奉常属官有太乐令及丞，又少府属官并有乐府令、丞。后汉永平三年，改太乐为大予乐令，掌伎乐人，凡国祭飨，掌诸奏乐。魏复曰太乐令、丞，晋亦有之。齐铜印墨绶，进贤一梁冠，绛朝服。梁、陈因之。后魏置太常博士。北齐曰太乐令、丞。后周有大司乐、掌成均之法。后该为乐部，有上士、中士。隋有太乐令、丞各一人。大唐因之。掌习音乐、乐人簿籍。

鼓吹署：周礼有鼓人，掌六鼓四金之音。后汉有承华令，掌黄门鼓吹，属少

① 杜佑：《通典》卷二十五·职官七，中华书局1988年版，第691～693页。

② 欧阳修：《太常因革礼》，上海商务印书馆1936年版，第1～2页。

府。晋置鼓吹令、丞，属太常。元帝省太乐并鼓吹，哀帝复省鼓吹而存太乐。梁有鼓吹令、丞，又有清商署。北齐有鼓吹令、丞及清商部并属太常。隋有鼓吹、清商二令、丞，至炀帝，罢清商署。大唐鼓吹署令、丞各一人，所掌颇与太乐同。[①]

按晋荀勖的说法，"九寺可并为尚书"。可见太常寺卿在魏晋之时的官阶非常之高。太常为礼乐之司，隋唐以前太常寺卿在九卿之内，宫廷对其所掌也是极为看重的。当时的乐人簿籍在太乐署，而太乐署又归太常所辖，自然太常也就是乐人簿籍的管理之地了。

出于太常为礼乐之司的考虑，将筵宴之乐分立，教坊开始发挥其筵宴俗乐的功能。

《隋书》一五·音乐志载："至(大业)六年(610)，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之"。作为"坊"者，在隋代没有明确即为教坊，"坊"在此只是用来安置乐人的场所，而正式作为音乐机构的教坊，还是应该从唐代开元年间始。

唐开元（713～741）年间确立的教坊，按《百官志》："国家乃以伶人之久次者为使"[②]，教坊官员有"音声博士"、"中官为教坊使"、"教坊副使"[③]等，在教坊之中，又有宜春院和梨园。这些人的管理应是属于宫廷内人，是因技艺精到能够在宫中长期执事的伶人，这是唐代宫中教坊的制度。作为地方官府所辖的州县教坊则很难说有如此的官阶。

至于掖庭，《通典》载：

掖庭局令：秦置永巷，汉武更名掖庭，置令，掌宫人簿帐、公桑、养蚕及女工等事。后汉掖庭令掌后宫贵人采女，又有永巷令，典宫婢，皆宦者，并属少府。大唐置二人。[④]

掖庭是管理宫人的部门。而宫人中又有相当数量的宫婢。《大唐六典》卷六·刑部都官条"凡初配没，有伎艺者从其能而配诸司。妇人工巧者入于掖庭，其余无能成隶司农。……其余杂伎则择诸司之户教充"，说明犯罪贬配时，对具有伎艺者分别配属有关各司，有音乐才能者，配属太乐署乃至鼓吹署。没入掖庭的是贱民中的女性，在宫廷中使用。其中聪颖而有音乐技艺者，则被分遣入乐籍。《因话录》载：天宝末，蕃将阿布思伏法。其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工[⑤]。《唐会要》云：开元三年（715）二月勅：禁别宅妇人，如犯者，五品以上，贬远恶处，妇人配入掖庭[⑥]。综而论之，掖庭中显然有隶为乐工——女乐者，配入掖庭是五品以上罪吏的眷属。这是说，官阶较高者的眷属才被配

① 杜佑：《通典》卷二十五·职官七，中华书局1988年版，第695～696页。

② 高承：《事物纪原》卷六·教坊，王云五主编"丛书集成"，商务印书馆发行，1936年版，第216页。

③ 王应麟辑：《玉海》卷106，江苏古籍出版社，上海书店，1990年第二版，第1947页。

④ 同①，第757页。

⑤ 赵璘：《因话录》，古典文学出版社，1957年版。

⑥ 王溥撰：《唐会要》卷四十一，中华书局1955年上海版，第746页。

入掖庭。

宋代，教坊又归于太常寺，却依然是为俗乐的大本营。宋代教坊十三部唯以杂剧为正色。这里的部与色是同义语，十三部即为十三色。各色有色长。《梦粱录》中即有“乐伶色长看盏”、“色长独奏玉乐器”①等。“妓乐”条云：散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板色、歌板色、琵琶色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军等色。但有色长，部有部头，上有教坊使，副钤辖都管掌仪掌范皆是。

岸边成雄先生认为，北宋之教坊系由乐官、乐工组成。乐官分为使、副使、都色长、色长、高班都知、都知（都管）六种；乐工则系依乐器乐种别，与承继唐朝俗乐遗声之四部等构成。都知、色长则系乐工中遴选者。关于唐朝教坊，虽亦有使、都知等乐官，据此推测其为宋制发展之前身，当无疑义，惟当无宋制之完备而已。②

地方官府中没有太常的名称，却有衙前乐部和府县教坊。既然教坊归属太常寺，那么，地方官府的教坊实际上兼有礼乐职能，由此形成较为完备的礼乐体系。

《明史》志第五十·职官三：

> 教坊司，奉銮一人，正九品，左、右韶舞各一人，左、右司乐各一人，并从九品。掌乐舞承应。以乐户充之，隶礼部。嘉靖中，又设显陵供祀教坊司，设左、右司乐各一人。
>
> 女官……司乐，司乐四人，典乐四人，掌乐四人，女史二人，掌音乐之事。
>
> 职官四·礼部。……教坊司，右韶舞一人，左、右司乐各一人。③

《皇朝续文献通考》讲：本朝不设教坊杂技，其领于内务府者，曰升平署④。这只是名称的变化，至少在雍正之前，升平署是承担教坊职能的。以上所论是宫廷太常与教坊中在品的官秩，至于一些其中的小头目，则是无品位的伶人乐官，在此不论。⑤

第二节　山西地方官府所辖乐户的组织结构与传承关系

唐代的教坊以宫廷为主，地方官府也有“州县教坊”。宋代则有衙前乐部、府县教坊，明清时代在地方官府中亦有教坊的称谓。但州县的乐籍管理者显然是没有什么官品的。州

---

① 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社 1984 年版，第 16～20 页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局 1973 年版，第 50 页。

③ 《明史·志第五十·职官三》，中华书局 1974 年版，第 1818 页。

④ 《皇朝文献通考》册二卷二〇〇〖乐考〗一三，浙江人民出版社 1988 年版，第 9487 页。

⑤ 至于宫廷中音乐机构的设置与官制，岸边成雄先生在《唐代音乐史的研究》一书中考据甚详，可供参照，本处不再作更多的阐述。

县衙署中管理乐籍或称乐户的召集人为科头，所谓科头者，只是乐户们的召集人而已。

科头亦出自教坊，教坊歌乐分部分科，其头目称为科头。《唐摭言·散序》载：

> 其日，状元与同年相见后，便请一人为录事，其余主宴、主酒、主乐、探花、主茶之类，咸以其日辟之。主乐两人，一人主饮妓。放榜后，大科头两人，常诘旦至期集院。常宴则小科头主张，大宴则大科头。纵无宴席，科头亦逐日请给茶钱。[①]

教坊中的科头是其分部分科的小头目，在典籍中无此等人色的官品记载，说明科头并非是有品的官员。在郡县衙门中，一般设有六房，即礼房、户房、吏房、工房、刑房、兵房，管理礼乐的当归礼房，科头归礼房管辖。京师教坊与郡县教坊既然是一致的，那么，作为科头这类无官品的小头目，其职能也应具有一致性，即为乐户的基层管理者，而且其本身即为乐籍中人。既然乐籍属于吃官饭的人员，礼房也应该是其执事应差的地点。

就“科头”的称谓，岸边成雄先生认为，梨园各部之长均为部头，而“与部头相似名称之科头，见于妓馆”，他认为：

> 按科头与上述之部头，虽均为民间制度与教坊无直接关系，但从教坊与妓馆均有都知制度推察，当亦可能暗示教坊设有部头之可能也。[②]

“科头”一词，较早的材料见于《唐摭言》，讲妓馆之事，岸边成雄先生就此认为科头是妓馆中的称谓。就教坊与妓馆的关系，以及山西乐户普遍使用科头的称谓说来，此称谓应当是与教坊有直接联系。多位担当过科头的人均是当年官府中管理官鼓手——乐户的召集人，是为衙门中做事的，而非为妓院中的科头。科头者，应当是官府中管理乐户但没有官品的最小职务。这样的称谓还应来自宫中教坊。在州县教坊中，科头本身即是乐户，是乐户中身份略高者。山西各县衙礼房有一名总科头，负责乐户们执事听差的调配，总科头属下有几名科头，每个科头又管理数家乐户。乐户们平时轮流在衙门中执事应差，若有紧急需要，由官府招呼总科头，总科头负责通知科头，科头们再负责联络乐户，上令下达，乐户们便会聚集执事应差。由此形成了一定的组织结构。鉴于州县教坊也对妓女行使管辖权，这教坊与妓院之间至少在地方官府管辖之下有一定的联系。

下面的资料是县令亲自批复了官鼓手鼓乐班头的任命。我们以为，这鼓乐班头其实与山西县衙中总科头的位置是一样的。吉林省西安县（现辽源市）原鼓乐头役周元福因故不能应差，县令（正堂大人）在光绪三十二年（1906）亲笔批复易换县衙管理鼓乐班的鼓乐头役并授印谕，其中有：

> 县属鼓乐，前已派周元福应役，兹援告退，并保于臣忠接充鼓乐头役，前未合行给谕，为此谕仰该头役于臣忠收执。所有城镇鼓乐行，均令酌给津贴，以资办

---

① 王定保：《唐摭言》，丛书集成本，王云五主编，商务印书馆1936年版，第21页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第247页。

公。嗣后务当勤慎应差，在署常川伺候，毋得怠忽切切特谕。①

此时距雍正除乐户籍已经接近200年，虽然不以乐籍相称，但却行使乐户的职能，依然要在署应役伺候，只不过这个鼓乐班头可能已经非为贱民乐籍了。

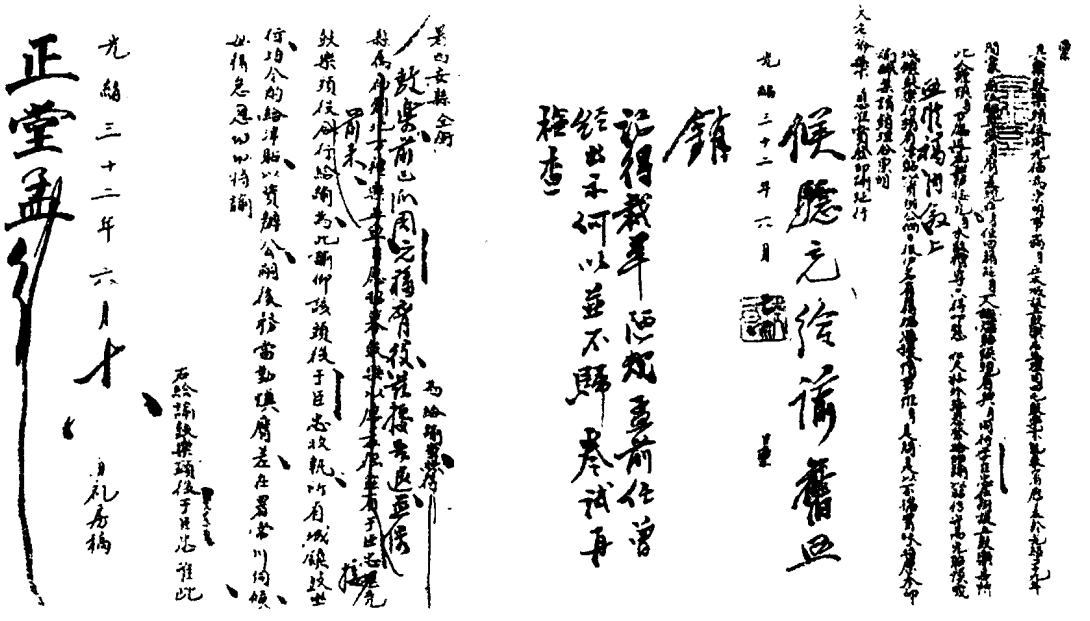


图38　吉林西安吹鼓乐文书②

长子县东大关村牛希贤（小名黑女）家发现的“大清嘉庆二十三年”（1818）手抄藏本《唐乐星图》中，有举办迎神赛社时对科头提出的具体要求：

乐人听令。一、科头。古论自今，点到大小乐人，随带衣甲头脑，奉神往来披穿。诸般乐器等件，务要俱各齐全。大小伙伴人口，衣实上写花单。每日送到饭食，须要公道分捻。社众已赏钱物，应当照分均摊。毋得指祢社众顽猾，侵欺各项赏钱，克减散乐茶饭，将伙计尽各欺瞒。虽是伙伴不肯声说，神灵监（鉴）察循环。

同文中多次提到科头的称谓，并与乐人一起论说：

一、大小散乐：古论，自今以后，奉祀神筵，比方、院本、行队、杂剧，从人索唤。诗按太平古传，曲依乐府梨园。男记四十大曲，女记小令三千。但事承应节次，务要衣服新鲜，诸般乐器，俱要完全。供盏挨次，索唤不违，妆办（扮）伺候，神灵喜庆开颜。寿词寿曲奉神前献，莫得蒙头盖面。科头首当前谨慎，锣鼓紧

① 参见李来璋：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社1994年版，第11页。

② 转引自李来璋著：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社1994年版。

奏喧天。笙簧嘹亮，奉神法筵，勿得欺神怠慢。若是作威把神哄，招〖惹〗灾星显验。

……

示谕科首（头）知悉：点择男女散乐人等，须体正规，母（毋）得紊乱。男女须要破晓古今，精通乐器，供馔分明，开呵立盏母（毋）得粗心。女乐须择咽喉响亮，弹唱精明，衣服新鲜，甲锁明亮。倘若杂剧混乱，调弄差错，应唱不唱，戏侮神灵，立见灾祸。各宜小心，竭力殷勤。特（榜）。[①]

可见科头（又称“科首”）、班头是地方上主管乐人的小头目。牛希贤本身就是乐户的后人，其收藏的《唐乐星图》也是为乐户们所用。

图 39 潞城微子镇乐户后人朱招群与朱群才[②]

直至民国期间，科头的称谓依然在山西使用，潞城微子镇的朱扎根为科头，河津的郭十三亦为科头。他们都技艺精到并祖上世代为乐户者。

据上党戏剧院原双喜与栗守田先生的调查，民国时期上党地区科头“潞城有乐户七家，壶关有科头十二家，陵川有科头十家，长子有四家。这四个县的三十二家乐户，并不是全部统计，因为这三十二家实际是各乡的组织者，即‘科头’家，科头下边，还管着若干乐户。如潞城微子镇的朱家，四支为一家户头，号称‘朱四户’，每支也有三、两家。再如平顺北社乡西社村王家，也是四家为一户”[③]。这一“户”者，即是由一名科头管辖。

地方官府中均有掌管礼乐的人员，在乐籍制度下，既然宫中为教坊使的许多下层官员均为“伶人”——乐户所担当，那么，地方官府中的乐籍管理者，亦由这一人群中产生。他们负责向宫廷中征选乐户，向各王府中送派乐籍，还要组织乐户们为衙门执事应差，当然，与音乐相关的民俗活动也少不了由他们参与组织实施，虽然这些人没有官品，但事情却是

① 寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社 1999 年版，第 574～577 页。

② 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社 1999 年版，图 24，杨上摄影。

③ 参见原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。

要做的。既然要负责其事,就必定要与宫廷中的太常、教坊保持一致性。

第三节　山西乐户的信仰

世间万象七十二行，每一行中都有自己的行规，同时也有自己的崇拜物。乐户们虽然处于社会的底层，却也有自己供奉的神灵。从山西民间的调查得知，乐户们供奉的神灵称为“咽喉神”，并专门修建庙宇四时香火。以下是几处相关庙宇的情况：

建于宋代的晋城府城玉皇庙，大门内的左边为“咽喉殿”，殿前说明上写到：

> 咽喉殿三楹，创建于大清康熙三十七年，距今有三百年历史。殿外有碑记可证。殿内中塑咽喉神像，左塑泫坛，右塑大王。三尊神像仪态潇洒，活灵活现。在动乱年代里毁掉，现在神台俱在，因地脉灵验，香火鼎盛。[①]

能够在神庙内专建咽喉殿，说明当地的乐户众多，有能力专建庙宇；再者就是他们为自己争取到了一定的社会地位，并有相当的经济实力，能在此种场所专门为自己所信奉的神灵修庙。康熙三十七年（1698），距其子雍正朝还有几十年的光景。而到现在依然香火旺盛，乐户的后人们依然到此供奉，也说明乐人们的信仰有历史的渊源而又不会轻易改变。

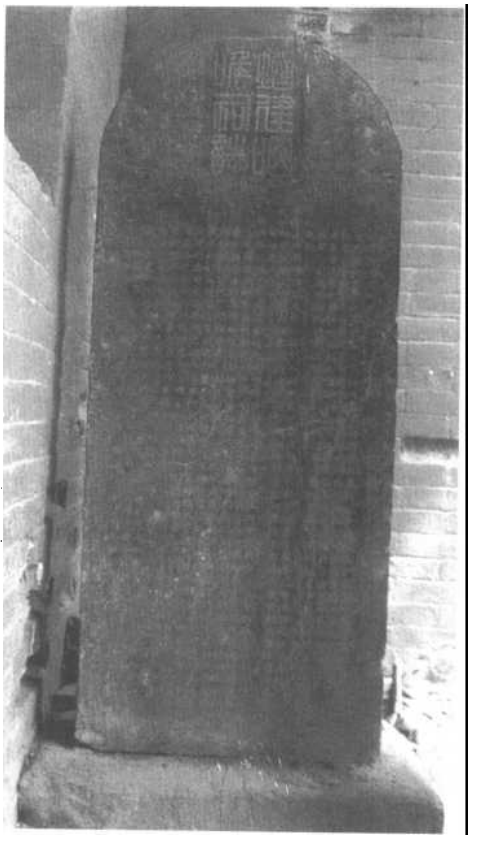


图 40　晋城玉皇庙咽喉殿碑

据咽喉祠前的碑刻记载，此庙是由总科头郭万枝以及其弟郭万材牵头修建的。

增建咽喉祠志：

> 大凡庙之落成也，举必为文自志之，志之何谓焉？纪岁月也，表功德也，留姓氏以垂不朽也。使不志之，则劝募之善蠲助之。诚将同蓬蒿而无没矣。矧志之所在其义，惟公又非因贵贱而有无之。若自有之功昭而长著贱者之善隐而不彰，是岂劝善戒恶之衢乎？当知神工必需众力浩费有

① 摘自晋城府城玉皇庙殿前说明。

藉蠲施，施出于冀，厥志诚厥力则优，施出于贱，厥志诚厥力则勉。较而论之，勉施之善非在优施之下矣，讵可使之淹没哉兹府城村。

昊天上帝庙内兴工久矣。所辖十八乡村靡不量力助赀，凡殿宇倾覆茸之，墙垣颓废者，复筑之材木敝朽更换之。神像剥铄者，垩髹之二门下阶级残缺，台榭倾圮稷石起筑未几而成，较旧址宽大焉。台之西增建。

咽喉祠三楹，盖为富冀贫贱孰无咽喉，所关而可不为祠奥祀之乎？然庙中凡遇飨献，乐工即兴于事，若而人既勤身侍神，亦为庙中之人无不可，量为捐施以勸兹举，况昱神为伊辈素所钦祀者哉。科头郭万枝，爰不惮劳瘁劝募肆拾五金助厥费焉，请绘工塑像等项又输十金有奇，因山径险峻山河瀑暴，登涉共荷神庇，则左礼泫坛，右祀大王，一祠而三像并祀矣。余游鉴至斯月询底其事，念弱门莫弱伊辈，而伊辈亦知如此趋善，志实诚矣，力实勉矣，功德实非浅鲜。讵可缘其品之下，遂致废诸勒石，使将来漫无可考，徒问诸碧茂云树寻之绿水浮沤何益哉。遂为援笔以志其事，庶览斯碑而知，此祠经于康熙丁丑夏落成，于次年秋八月捐助出自某姓氏，以垂功德于不朽云尔旹。

大清康熙三十七岁在戊寅仲秋谷旦

奉政大夫户部浙江清吏司郎中致仕阳城县卫篆鼎撰

岁进士吏部候选儒学训导阳城县李曾篆

社　首：翟允昌　林淦　刘朴　刘镇远　秦之彦　续瑁等立石

住持僧：慧该　徒：圆布　孙：明珂　曾孙：心文　刊者：钱延茂

督　工：刘文绪　林献玥　刘兴宗　续铃　刘崎　续廷用

（背面为捐施者的姓名，计 94 名）（项按：笔者的实地勘查统计如前，一说为 113 人）

修庙使银四十五两　　绘像使银十两　　开光立碑等项使银乙拾七两八钱六分

共使银七十二两八钱六分　　收布施银四十八两七钱八分　除收外费郭万枝/材出

总领科头郭万枝/材　同男　阔　　施银贰拾肆两零八分

正如曾任户部浙江清吏司致仕郎中阳城卫篆鼎撰的碑文中所云，“念弱门莫弱伊辈，而伊辈亦知如此趋善，志实诚矣，力实勉矣，功德实非浅鲜。”这些生活在社会最底层的乐户们，除了信奉乐户行里的神灵之外，还有祈求神灵保佑一方百姓免受自然灾害的意愿，因此感动了致仕的官员，为这些“弱门伊辈”撰写碑文。至于碑后所列的捐施者的姓名，我们认为应该多为乐户，当地的百姓是不会将自己的姓名和所做的事情与乐户们相提并论的，可见其时其地乐户数量之众。

至于咽喉神是何方圣贤，乐户们又为何尊奉，都值得探讨。毕竟大凡演唱都要用到

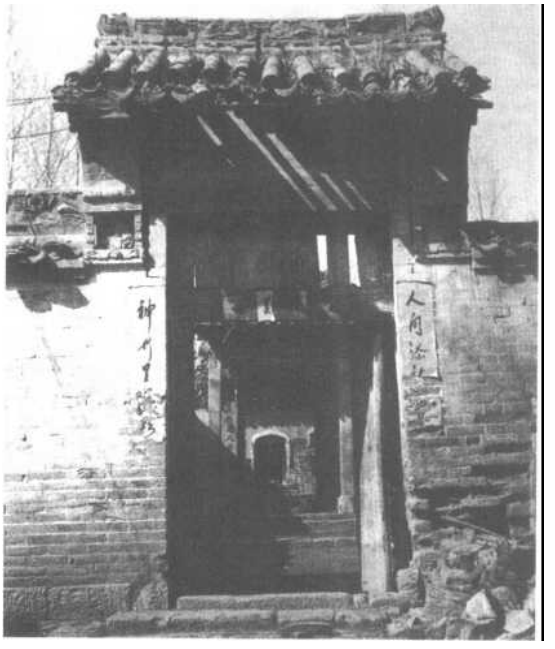


图 41　陵川乐户庙①

咽喉，乐人们又是以乐为职业的。苦于历史上没有人专门对此类人色的生活习俗进行全方位的描述，究竟他们的信仰崇拜物起于何时，很难说清楚。咽喉庙、咽喉祠、咽喉殿，在晋东南地区有多处。诸如陵川打鼓庙、高平咽喉祠、阳城咽喉庙等等。

目前所存惟一的“乐户庙”在陵川县的礼义镇陈丈沟村。乐户庙又称“打鼓庙”、“咽喉师庙”，土改时把庙分给了乐户，兄弟三个，姓崔。可惜庙中供奉的咽喉神像在“文革”期间被拆除。

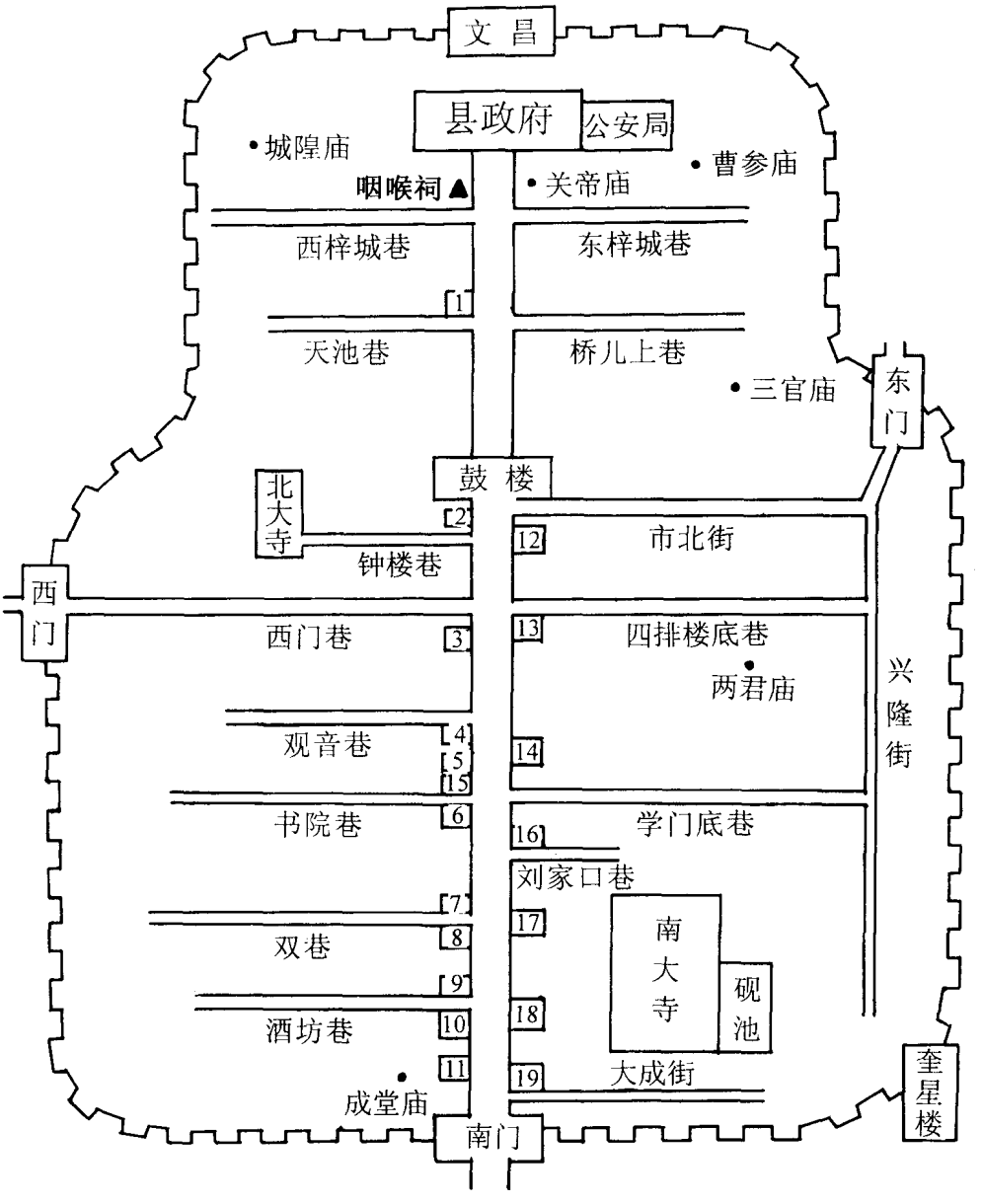
民国版《高平县志》县城平面图[1]中，在县衙西南边明确标有咽喉祠（司）的位置，现已不存。上党戏剧院的栗守田、原双喜先生曾经对高平的咽喉祠（司）先后进行了四次寻访。

高平咽喉司在本县原县衙（现高平县政府）正前方的正大街路西，城隍庙胡同路北，现被高平县粮食局所占用，原来的建筑已全部拆去，惟南墙外有原来司内戏台残存的南墙和西墙部分础石（原戏台面积约为8．5米×5．5米）。

图 42　陵川乐户后人②

① 《高平县志》，中国地图出版社 1992 年版。

②③ 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化祭祀戏剧》，中国戏剧出版社 1999 年版，图 98，图 99，杨上摄影。



图中数字表示

1.恒益昌粮店	5.天河堂药店	10.义丰永饭店	15.成和斋书店
2.保和堂药店	6.德泰恒钱铺	11.海龙馆饭店	16.福泰恒杂货
3.统顺益估衣店	7.官盐总局	12.兴泰栈食品	17.德泰永药铺
4.承德永钱铺	8.蔚兴昌酒坊	13.古董店	18.元顺和药店
	9.四泰恒布店	14.信益久饭店	19.永和永酒坊

图43 民国高平县城地图中喉咽祠的位置

据祁家夫妇说：咽喉司是前后两院，大门在前院东面，面对现在的高平县人民法院，南边是舞台，司内西房住有乐户派来的人，听候衙门传唤。进二门是后院，院中有一大铁铸香盆，正殿三间所祀咽喉神已记不清模样，两旁有四侍者。东偏殿祀高禖神，西偏殿祀五瘟神，东厢房祀关公，西厢房不记得是何神。每年腊月初八，全县乐户、戏班都要来祀神，非常隆重，每次都有戏班演戏。从残碑文字看，此庙在同治四年就已“不知创建何年”。……栗守田、原双喜还步量了咽喉司遗址面积：东西宽约25米，南北长约200米，总面积约5000平方米。①

据向当地的乐户后人了解，这里还是乐户们在县衙中执事听差的地方。栗守田先生讲，他们在高平进行戏曲文物普查时，曾发现一通“咽喉祠碑”，是清同治年间的，断为三截，已经垒了猪圈。

阳城县距县城西南20公里的望城头村庙中，有一座咽喉殿，现在已经塌毁。

阳城县润城镇上伏村的西庙，有咽喉殿一座，也已是断壁残垣。晋城市文化局主管文物工作的郭一峰先生讲，咽喉庙、咽喉殿在过去曾有多处，但多在抗战时期和“文革”期间毁掉。文物遗存和老艺人的叙述可证，当年此地乐户数量是相当的多。

平顺县西社村王双云家及沁县南池村陈二狗家，发现过其祖上敬奉的咽喉神泥塑像。王家的咽喉神像为单人独塑。陈家的咽喉神像为一组群塑，除中间为咽喉神外，两旁分立四个侍从式的小像，其中一侍者牵马，一侍者捧衣，一组神塑过去供在特制的木龛之内。两家供奉虽有独塑与群塑之别，但其咽喉神的造型却基本相同：均为面带怒气，双目圆睁，身着战服，手执铁锤的武者坐像。大小也基本相同，高不过尺余。

据传，咽喉神的诞辰是在腊月初八，每年这一天各地的乐户都要举行多种形式的祭祀活动，但各地的规矩有所不同。潞城与壶关县的规矩是由县里的几位科头轮流当执，

---

① 参见《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999年版，第640～641页。文中附有“同治四年残碑碑文”；尝考《周礼·大宗伯》：以槱祀祀昊天上帝，以实柴祀日月星辰，以槱燎司中、司命、风师、雨师、□□□（折断处缺字，下同）祭社稷、五祀、五岳，以狸沈祭山林川泽，以磔辜祭四方百物，以肆献祼享先王：凡此，皆所以敬事神明也。而百神之功用造化各有专司。□□署西南古有咽喉司尊神庙宇，为上天之喉舌，福善祸淫；作大宋之股肱，开疆拓地。配以关圣帝君□□神威灵赫濯，彰瘴严明。斯庙也，创建不知何年，从无所考矣。内有正殿三楹，东有高禖祠三楹。西有五瘟殿三楹，角殿神像四尊。□□□圣诞之期，演戏四朝，酬神者不一而足，祈祷者纷然而来。但世远年湮，墙垣渐形颓圮；风雨剥蚀，廊庑日就凋零。余等触目惊心不忍坐视。□□概以补葺。奈工程浩大，独力难支。于是募化四方，□□乐善好施者，以襄盛举。俾神栖得所，殿宇辉煌，墙垣周密，庙貌壮观，庶可以荐□□灵也。语云：“莫为之前，虽美弗彰；莫为之后，虽盛弗传。”后之视今，亦犹今之视昔。后之作者，亦将有感于斯文。及今工程告竣，聊书传语，以垂不朽云。□为序。

同治四年岁次己丑十一月，旦邑廪膳生员阎汝翼撰并书丹

升用直隶州高平县知县龙汝霖捐钱十千文

督工首事（人名略）

几年一轮，转到谁家则由谁承担供神的开销；而陵川县是在祭祀之日将全县的乐户集中到礼义乡陈丈沟村的咽喉师庙，烧香祭拜。是日，全县乐户都拿出全套的看家本领为神灵吹奏表演，这也成为乐户们交流技艺的好场所，由此吸引四乡八里成千上万的百姓，成为节日期间的重要活动之一。这种场面在民国初年尚存，可惜现在已经看不到了。

图 44 平顺北社乡乐户供奉的咽喉神像①

现在咽喉神庙的记载与保存多集中在古上党的区域范围，而这又是现今保存乐户文化传统最为集中和丰厚的区域之一，因此，值得对其进行全方位的考察剖析。

何以乐户们供奉“咽喉神”，带着这个问题，我向上党戏剧院对乐户文化颇有研究的栗守田老先生请教并一起探讨。栗先生认为这与民间的行业神灵祭祀有关。“咽喉爷”既是乐户的行业之神，也是百姓们的神。过去各行各业都有行业祖师，有些神灵是老百姓都要供奉的，有些则只在本行业内供奉。比如，百姓们都要供奉“眼光菩萨”，因为其主管眼的疾患。乐户们祭祀咽喉爷要用公鸡，这可能是因为公鸡叫得响，用此祭奠显示出行业特点。而百姓们认为咽喉爷主管耳鼻喉科，所以，高平县以往每年腊月初八祭咽喉神，参祭者既有乐户，也有戏班和普通百姓。乐户是作为行业神来敬奉，虽然目的不同，却是共同的神灵。这与上党梆子供奉的“老郎爷”——唐玄宗不同，唐玄宗是戏曲界的行业之神。

我以为栗老先生的解释很有道理，咽喉神既是乐户们的行业之神，亦是普通百姓们要供奉的神灵。这也正是上党之地有如此多的咽喉庙、咽喉殿的原因所在。

以下是与祀典咽喉神相关的《祛瘟疫文》：

五瘟咽喉尊神位前：神，有求必应，无愿不从。百姓择吉〖日〗良辰，合村焚香虔诚。神貌巍峨，瘟疫除清。万物赖以清泰，一室合以升平。四时栖吉，八节康宁。祈告瘟疫永止，报答神功收清。家家乐业，户户群生。神其有感，来格盈盈。尚飨！②

① 图片由李天生先生提供。

② 参见杨孟衡：《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》，载《民俗曲艺》第108期，第280～281页。

由于乐户们的“贱民”身份，史书中少有对其进行全方位研讨的文字，他们的内心世界和信仰崇拜等更是文人们所无意问津的。资料的匮乏给我们的研究带来了许多的困难。

第四节　乐户的生存方式

无论什么人，总要生存。千百年来，在社会最底层的乐户们也以自己的方式生存。通过考察和文献的梳理，我们认为他们生活来源主要有以下几个方面。

为宫廷执事应差　此类乐户可分为两个层面。一是属于长役，在宫廷供奉，自然由宫廷拨付其生活所需。《唐会要》卷三三·散乐：

> 神龙三年八月勅，太常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉。乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征徭杂。[①]

宫中教坊，特别是内教坊，常常受到皇帝的恩宠。《资治通鉴》载，穆宗（821～824）即位后，“赐内教坊钱万缗，以备行幸”。可见宫中乐人有着可靠的衣食来源。

另一种属于一年几番的供奉，这些人除在宫中执事外，其余时间在地方上居住生活，他们也有受田，保持基本生活所需，如《唐会要》所言，他们可能因执番而“免征徭杂科”。在执番之外，应是以按律所分配田产和为百姓服务取得衣食所需。

为地方官府应差　此类乐户按唐律也有受田，也要有徭役。同样，为官府应差也会获得相应的酬劳。山西的地方志书中未见乐户食官府俸银的记载，但是既然为官鼓手，在官府中执事听差，应该是有相应报酬。河北、浙江等省的一些地方志书中倒是有对吹鼓手食俸银的记载。

明万历21年（1593）河北《巨鹿县志·赋役篇》载：

> 吹鼓手四名，年奉食银二十四两，遇闰加银二两。

这是吹鼓手在县衙中领取俸银较早的记载。从各省《集成》介绍的情况看，清代官府在公事和礼仪场合应用吹鼓手比较普遍。如清光绪二年河北《永平府志·经费起运篇》载：

> 抚宁县、卢龙县、昌黎县、临榆县均设吹鼓手六名，岁共支银三十六两，遇闰加银三两。

可见在官衙内设固定编制的吹鼓手是有传统的。

张振涛先生将《光绪顺天府志》记载的属顺天府辖管的现北京郊县和廊坊、保定地区部分县市的民间乐户的存数作了统计，吹鼓手在官府中应差所得俸银大致相同。

> 《光绪顺天府志·食货志三·田赋上》详细列出了每个县根据其可耕地数量所得的征粮额数，并以“摊入地粮得银”之数计算赋税额。再把各县衙“留支者”的日

① 王溥：《唐会要》卷三十三·散乐，中华书局1955年上海版第613页。

常支出、所用何项一一列出，这其中包括着县衙征役乐户所给的“俸银”一项，即一般乐户的年收入。历史典籍中专门记载民间乐户的资料，如凤毛麟角，我们只能在这项“经济核算”中，看到各县乐户的数量和他们在一年中使役的经济收入，现将其胪列如下：

大兴县：吹鼓手八，每名银六两，银四十八两。

宛平县：吹鼓手八，每名银六两，银四十八两。

良乡县：吹手十二，每名银六两，银七十二两。

固安县：吹手八，银四十八两。

永清县：吹手四，银二十四两。

东安县：无。

香河县：吹手六，银三十六两。

通州与郭县：吹手八，银四十四两。

三河县：吹手六，银三十六两。

武清县：吹手六，银三十六两。

宝坻县：吹手四，银二十四两。

甯河县：鼓手四，银二十四两。

昌平州：鼓手六，银三十六两。

顺义县：吹手六，银三十六两。

密云县，吹手六，银三十六两。

怀柔县：吹手四，银二十四两。

涿　州：吹手十二，银七十二两。

房山县：吹手四，银二十四两。

霸　州：吹手六，银三十六两。

文安县：吹手六，每名银六两，银三十六两。

大城县：吹手六，银三十六两。

保定县：吹手四，银二十四两。

蓟　州：吹手八，银四十八两。

平谷县：吹鼓手四名，银二十四两。

《光绪顺天府志·食货四·田赋下》有《明徭役考》一篇，记录了明万历二十一年（1593）各县的乐户情况。

永清县：本县吹鼓手八，每名编银三两六钱，减二名。

宝坻县：本县吹鼓手八，每名原编银六两，量减每名编银三两六钱。

昌平州：吹鼓手八。

密云县：吹鼓手八，每名编银九两，减四名。

房山县：吹鼓手八，每名原编银三两六钱，量增每名编银七两二钱。

平谷县：吹鼓手八，每名编银三两六钱，量减编银一两八钱。[①]

明清时代是地方志书编纂的盛期，对一州、一县情况全面反映的志书是明清以来的传统，资料详实难能可贵。河北地处天子脚下，吹鼓手有如此详备的记载当在情理之中。遗憾的是山西省是乐户的重要产地，其地方志书中虽然有多处乐户行为的记载，却不曾将他们为官府执事时所得报酬的情况记录下来。

浙江温州道台、镇台的头门，都筑有鼓吹亭，雇民间艺人在里面吹打。经常性的演奏任务有“头鼓”、“二鼓”、“三鼓”，即随着衙门里的鸣钟击鼓，鼓亭里演奏《大开门》、《小开门》等乐曲，作为每天朝参和公事始毕的报时。每逢开印封印、迎送官员、练兵排阵、出征凯旋乃至狱神寿诞，都要有乐队演奏。又如当时的处州（今丽水）府台，从民间挑选技艺出众者10人左右组成“吃皇粮”的吹打班，每年清明前后校场练武时，吹奏《将军令》、《大号一杆枪》等乐曲（项按：处州吃皇粮的吹打班从民间选拔，还是从乐户中选拔尚有疑问，毕竟史书记载浙江省在清代是有乐户的）。江苏镇江著名的杨、顾两家鼓吹艺人，原来都是衙门中的专职鼓吹班，如参加民间的活动需官方批准，并由官方给他们划分营业地盘。福建泉州一带的鼓吹乐“笼吹”，本来也是督府衙门中的军乐，同时也用于宴享，清代末年才流入民间。陕西彬县、长武县、旬邑县等地，清末民初时都有过官办的鼓吹乐班，专为县衙一年一度的开印封印，以及迎送、宴享等活动服务。除了官办的班子以外，官府也临时雇请民间艺人应差。据《集成》介绍，许多地方的老艺人都曾经担任过这种差事。这些情况说明，各级官府的官事及军务活动，也曾是唢呐音乐的一块立足之地。其对于唢呐音乐的发展起到的推动作用，也是值得注意的[②]。另外，官府中常有迎来送往的筵宴活动，乐户们常常被召去侑酒也是获取报酬的方式。

为王府、高官应差　承值于各王府者，为王家所豢养专有。这些都是在籍之人，显然也是有衣食供给。王府、高官和勋臣的乐籍人员按制度拨给，并有皇帝特别赏赐的情形。

《唐会要·三四》载：

“天宝十载（751）九月二日敕：五品以上正员清官诸道节度使及太守等，并听家畜丝竹，以展欢娱。行乐盛时，覃及中外”。“神龙二年（706）九月敕：三品以

---

① 参见张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载乔建中、薛艺兵主编：首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社1999年版，第270～272页。

② 刘勇：《中国唢呐音乐研究》，中央音乐学院1999年打印本，第68页。

上，听有女乐一部，五品以上，女乐不过三人，皆不得有钟磬乐师”。[①]

《旧唐书·德宗本纪》载：

兴元元年（784）七月辛卯，御丹凤楼，大赦天下。赐李晟永崇里第，女乐八人。甲午，命宰臣诸将送晟入新赐第，教坊乐，京兆府供帐食馔，鼓吹导从，京城以为荣观。[②]

《唐语林·卷六》：

德宗复京师，赐勋臣宅第、妓乐，李全为首，浑侍中次之。

皇族的身份与地位，即便在其逝后也要享受高规格的祀祭，按照礼制规矩应该是四时祭奠的，因此需要相对固定的乐人群体，这在各朝各代均是如此。据考，山西应县的“天王祠”是后唐之家庙。直至二十世纪上半叶，仍有住祠道士和居家道士组成的笙管乐班，“既为家庙，祭祀用乐当为必然。皇帝之家庙，乐师定有‘国工’、‘国手’”[③]。明嘉靖皇帝将其父母葬于湖北钟祥，修皇陵，世代有祭有乐。《钟祥县志》载：明郭正域谒皇陵诗云：“先帝龙飞自此都，至今朱户锁椒涂。千古礼乐藏金匮，二圣衣冠在鼎湖。”清卫良佐诗云：“双冢岿塌五丁护，金银凫雁玄堂藏，中使晨夕进珍膳，均天大乐声喤喤”[④]。这里所用是宫中的“均天大乐”。明代壶关籍的朱夏辅，告老还乡时带回一队乐户供其享乐，在其死后则代代为其守庙。其衣食也由朱家所供。《长治市文化艺术大事记》载：“明弘治十二（1499）年，襄垣县肖家垛刘龙尚书告老还乡时，皇帝赠封俱不接受，惟独要了一班宫廷音乐人员，带回襄垣老家。这些人除为刘龙演奏取乐外，还为当地老百姓办红白喜事，并在当地传徒。襄垣老百姓叫皇家音乐班是‘御王八’”[⑤]。由是，王府及高官显贵即为此类乐户的恩主。

为军旅应差 军中乐营人员众多，自然由军旅供应衣食，但却很难养老。乐营更应是执行一定年限除籍，或者回归地方的。唐代宫廷中的乐人有七十除籍的说法，作为军旅中的乐人，究竟除籍的年限如何，除籍之后是否就是“良人”，尚缺乏史料依据。

《唐会要》载，出领藩镇的大员们皆有教坊妓乐随行[⑥]，而高官从乐营之中纳妓蓄养，在当时较为普遍。《太平广记·卷二五二》引《抒情录》：

---

① 王溥：《唐会要》卷三十四，中华书局1955年上海版第630页。

② 刘昫等撰：《旧唐书·德宗本纪上》，中华书局1975年版，第345页。

③ 参见陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，载《中国音乐学》1994年3期。

④ 参见《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，第7页。

⑤ 参见景蔚岗：《鼓吹乐述略》，见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

⑥ 王溥：《唐会要》卷三十四，中华书局1955年版，第631页：宝历二年九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱。岂惟诱盛夷戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。

唐尚书李曜罢歙州，与吴圆交代。有佐酒录事名媚心，聪明敏慧，李颇留意，而已纳营籍妓韶光，托于替人，令存恤之。[①]

从北魏到明清时期，军队中一直是有乐营存在，这个群体有着相当规模，有相当多的材料可以证明。明代“九边”之军队数量相当多，如前所论，统治者不分南北将罪吏及其眷属们俱发山西，使此地成为营户——乐户比它藩多数倍的密集区域。与前面数代的乐营不同，明代这些被充配到山西乐营的人员，很难说因年老除籍，毕竟处于畸变期。

寺属音声　这是一个很特殊的群体，在唐代比较兴盛，并随着时代的变化而变化。对寺属音声人，以往的研究对此认识不足，敦煌藏经洞出土文书揭开了这个谜。晚唐时期的敦煌，由于佛教的兴盛以及戍边归义军的强悍，加上当地官府，可以说乐籍在此分属三种，即军中乐营，地方州县所属音声，还有则是寺属音声。此三类都有自己获取衣食的方式。作为寺属音声，依姜伯勤先生的解释，由于敦煌的寺庙属于律寺，不可能用僧尼奏乐，因此需要畜养音声人来应付寺庙中与音乐相关的供养菩萨的法事活动。作为庙产重要组成部分的土地，则成为寺属音声的生活来源，寺属音声耕种寺庙的土地，以为寺庙应差的形式支付地租，这是唐代的事情。寺属音声人是由地方僧司所辖的各地寺庙中依附人口群体的一部分。这在张弓先生《汉唐佛寺文化史》中也已论述的比较清楚。我们来看下面的史料以及张弓先生的分析。

《吐蕃酉年（841）正月沙州乐人奉仙等牒〖并荣照判辞〗》（P. 3730）

1. 牒：奉仙等，虽霑乐人，八音未辨。常蒙抚恤，频受赏荣。

2. 突课差科，优矜至甚。在身所解，不敢隐欺。自恨德薄

3. 无能，不升（胜）褒荐，数朝惶怖。希其重科，免有悚遗，

4. 却加重赏。奉仙等四人，弟子七人，中心忻喜，贵

5. 荷非常。所赐赏劳，对何司取？请处分。谨牒。

6.　　酉年正月　　日　　奉仙等谨牒。

7. 检习博士卿卿、奉仙、君君、荣荣，已上四人，各赏绢

8. 一匹；太平已下，弟子七人，各赏布一匹。付倞司，

9. 依老宿商量，断割支给分付。二十日荣照。

作判的荣照，是当时敦煌的最高僧官。“博士”是唐代对技艺人的俗称，“检习”是“教习弟子”之意。由于奉仙等乐人演出成功，僧司特予“优矜”突课、差科。“突课”是地租，“差科”是力役。这一事实，揭示奉仙等人的“正业”，乃是承担突课差科的寺领劳动者，兼业乐人。前揭隋京清禅寺选20名净人“学鼓舞”，“鼓舞”即“乐人”和“音声人”。京寺选取“净人”学“鼓舞”，表明佛寺“乐人”

① 李昉等编：《太平广记》卷二五二，中华书局1961年版，第1955页。

有来自寺领贱口的。吐蕃占领敦煌时期，寺领土地上的主要劳动者是“寺户”。他们向寺院交纳地租，承担力役。奉仙等乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科。

敦煌写本中的寺院“音声”，见于唐末五代诸寺《入破历》，即佛寺的支出账簿。如：

某寺，月日不详：“（付）音声麦粟二斗。”（S. 4705）

报恩寺，正月二日：“麦一十石，（付）某音声。”（S. 6064）

某寺，正月一日：“油叁升，梁户局席，赏音声用。”（P. 3490）

另件《某寺面破历》（P. 4542）中，正月有四天、二月有一天，各支出一笔粮，均写作“充与音声”，合计给粟一石七斗、麦七斗。这些所谓“付音声”、“充音声”的支出，时间都在大岁日（夏历正月一日）之际。上件敦煌都司赏乐人奉仙等，也在正月。可见敦煌诸寺及都僧统司“赏”的粮油，都是为新年期间，音声在诸寺及都司演出歌舞给予的奖赏。“梁户”是寺院依附人户之一，供应寺院用油。所谓“梁户局席”，可能指该寺的新年宴席由梁户承办，音声则在宴席之间歌舞助兴。

《唐咸通十四年（873）正月四日某寺常住物一伴交历》（P. 2613），是新旧直岁转年交接时的寺库清点账簿。有一笔账是：“紫檀鼓腔一，在音声。”意为该寺有一付檀木鼓腔（即无皮之鼓身），现在音声之手。《某寺入破历计会》（P. 2040 背面）有笔帐：“粟一斗，安老富车团，于南沙张音声庄折木用。”车团是专供车役的寺院依附人户，南沙是敦煌一地名。寺院车团到张音声住在的庄子伐木，可知此庄是寺庄，张某是寺院音声人。[①]

张弓先生的梳理与讨论，使我们对敦煌寺庙所属的贱口音声人有了比较清晰的认识。敦煌寺庙林立，设有僧司专管，作为寺庙依附人口的寺属音声人自然在僧司的管辖之下。乐籍音声人为寺庙提供奏乐服务得到相应的酬劳。除了实时为寺庙供养演奏，在节日庆典、庙会和寺庙举办宴席之时，寺属音声人也要奏乐助兴，这也会得到额外的报酬。按照张弓先生的分析，所谓“寺庄”应是寺庙依附人口所居住之地，音声人也是集中居住。

由于未见到宋代如此详备的资料，还很难说这种寺属音声与寺庙的关系维持到何时。但有一点，即敦煌的寺庙属于律寺，正因有僧尼不许奏乐的戒律，才会有寺属音声的存在。换言之，寺属音声是戒律之下的产物。但是，也有一些寺庙并没有完全依律行事，否则便不会有长安段和尚奏琵琶的故事。我们要问：这些戒律是否一直在左右着寺

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社 1997 年版，第 860～862 页。

庙？按伯勤先生的说法，敦煌的寺属音声是半自由人，理由是可以与百姓通婚，但又与百姓有异。逞我们的想像，是否有这样的情形：即一些身为贱民的乐人，在律寺为音声，由于制度以及世俗的偏见，使得他们生活在一种身心压抑的氛围之中，难以有平民的生活，而寺庙又是解脱之地，其中一些人皈依佛门，既跳出五行外，也改变了贱民身份。戒律松弛之时，许多以往需要由寺属音声所做的诸如供养菩萨的事情，便由这些入佛门的寺属音声完成。这样讲，是因为我们所能见到的唐宋时期的寺庙壁画中相关奏乐的形象，基本都是俗人的装束，直至明代才得以见到和尚奏乐的乐队。这在山西五台山佛光寺的两处奏乐图像中得以明示。唐代经幢上的伎乐人是俗人装束，而明代文殊殿中的壁画则是罗汉奏乐；隰县小西天的伎乐悬塑中亦有和尚装束的奏乐者。是否此时的戒律已经不似唐代那样严格？但不管怎样，在历史上的某一个阶段，作为音声人中的一支，是为寺庙服务而获取衣食供给的。

图45　五台山佛光寺唐代经幢伎乐雕塑

至于为什么在明代有如此多的和尚奏乐的文字和图像的记录，在我看来，除了明代的统治者对佛教的提倡和信奉的因素外，明代统治者所实施的“畸变型”的乐籍制度也是一个重要原因。除了五台山等著名的佛教寺庙群以外，辽金时期和明代遗存至今的与佛教相关的古建筑在全国范围内所占的比重都是相当大的。何以致此，一是当地佛教文化传统的厚重，另外则是在统治者的高压政策之下，许多乐籍中人跳出乐籍成为“乐僧”，这既脱离了以往的精神痛苦，而佛教音乐又是统治者所提倡者，由此寻求了一种较好的解脱方式。

为民间民众服务　乐户在多种庆典和民俗活动应事获取报酬，诸如迎神赛社、上元节、红白喜事等等。其实，地方官府所辖之乐户，在非轮值的时间里，必然要为当地的民众服务。只不过是他们有相对固定的生活来源，虽然为民众服务也是生活来源的组成部分，却不是主要的。当除籍以后，为民众服务则成为其主要的生活来源了。

应该指出，随着城市和市民阶层的增加，城市中的乐户和郡县之地的乐户开始显现出相当的区别。城市中的乐户逐渐成为妓女的代称，这在清代的武昌、汉口、扬州、南京等地较为突出。这些乐户以声色娱人，官府向她们收取“脂粉钱”，作为国家税收之

一种。由地方衙门管理的乐人称“水户”，虽不收税，但需听官府使令。州县入籍的乐人，众推一人为“乐首”，将本州县乐户造簿送有司用印，代官府管理。《清史稿》中载有官府向这一群体征税的条文：

> 庚子以后新增之征收者，大端为粮捐，如按粮加捐、规复徵收丁漕钱价、规复差徭、加收耗羡之类：……杂捐如彩票捐、房铺捐、渔户捐、乐户捐之类。[①]

山西、陕西的乐户，依然延续着古老的传统，在“声色娱人”方面，主要是以“声”、以演奏和演唱、以及在多种民俗庆典仪式中扮演着自己的角色。这些乐户艺人以家庭为基本单位，男奏乐、女演唱，虽然也有作为妓女者，但这并非作为家庭中主要的收入来源。上述城市中的乐户更多指女性，虽然称乐户，却是一个集合体，所谓有老鸨和诸多粉头者，成为专门卖艺卖身的场所。两者之间还是有相当不同，前者受到城市文化的影响，而后者则更多保持了固有的传统。

第五节 山西乐户的社会、经济地位与心态

一、社会地位

乐户既属于贱民之列，其社会地位自然是十分低下。就群体说来，既不可与齐民通婚，亦不能读书科考，无论是服饰、行路都有限制，甚至同一个祖宗者，沦为乐户的也受到同族人的歧视，活着不许他们进入祠堂，死了不能埋进祖坟，毫无社会地位可言。但是对待这一群体，各个朝代、各个时期也不尽然完全一致，这与统治者对此种制度下该群体的态度、政策实施的宽松度密切相关。乐户这一社会群体一直处于社会的底层是毋庸置疑的，但其社会地位显然随着整个社会制度下对这个群体态度的不同而变化。

北朝时期，乐户已经是为贱民，但在宫廷中受到皇帝恩宠的技艺出众的乐人，有开府为官者，且这种事例并不少见。

> （北齐）后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。[②]

在正史中乐人能有如此地位，无不带有批判色彩。此处的曹妙达等乐人，“服簪缨而为

---

① 《清史稿》，中华书局1977年版，第4188页。

② 魏徵等：《隋书·音乐志》，中华书局1973年版，第331页。

伶人之事”，显为讲伦理者所不能容忍，齐后主宠幸之竟然亡国。撰史者似认为这是有因果关系的。这说明由于齐后主的耽爱而对乐人实施了较为宽松的政策。北齐有乐籍——乐户，这在典籍中较为明确，曹妙达等乐人是否为乐户，典籍中没有明示，却不排除是乐籍的可能。由西域来到中原的伶人，以何种方式进入值得探究。北朝时期是乐籍制度的早期阶段，较之隋唐时期制度尚不完备，以致“胡儿阉官之辈”能够得到如此的地位。

《北齐书·卷八·幼主纪》载：

> 诸宫奴婢、阉人、商人、胡户、杂户、歌舞人、见鬼人，滥得富贵者，将万数。庶姓封王者数百，不复可纪。开府千余，仪同无数。①

岸边成雄先生认为，这是北齐朝“政治混乱宠用乐工情形”②，的确如此。

隋时，亦有皇帝宠幸乐人的事例。《隋书·音乐志》载：

> 炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《沁龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已，谓幸臣曰：“多弹曲者，如人多读。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。”因语明达云：“齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨”。③

至于隋代的乐正者是否为乐籍人员，典籍中亦未明示，毕竟乐正是官员，而非为下层乐人。但炀帝所提到的北齐乐人曹妙达者，却是“伶人”。北齐已经有乐户，伶人作为低贱的群体的观念已经比较固定。同是《隋书》，对乐户万宝常也是以“伶人”相称的，炀帝将白明达与曹妙达相比较，曹氏为伶人，而同为伶人的万宝常又是乐户，由此，虽然白明达是乐正，仍有西域乐人受到宠爱为官的可能。毕竟隋炀帝是将白与曹氏等同论之的。

其实，隋代的乐户中真有为官者。《隋书》载，炀帝时的左卫大将军宇文述，因功深受宠爱，他经常在皇帝面前保荐下人为官。“凡述所荐达，皆至大官。赵行枢以太常乐户，家财亿计，述谓为儿，多受其贿。称其骁勇，起家为折冲郎将”④。赵行枢是乐户，认宇文述为父，以家财贿赂，竟也能够升官。看来岸边成雄先生所云政治混乱宠用乐工的事情并非北齐朝有，隋代也是如此。

---

① 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第182页。

② 同①。

③ 魏徵等：《隋书·音乐志》，中华书局1973年版，第379页。

④ 魏徵等：《隋书·列传第二十六·宇文述》，中华书局1973年版，第1468页。

乐户伶人不能等同于庶民，虽然因伎艺受到恩宠，却依然是为贱民之列。关键时刻遭殃的还是他们。《唐国史补》卷上载：

梨园弟子有胡雏者，善吹笛，尤承恩宠。尝犯洛阳令崔隐甫，已而走入禁中。元宗非时托以他事，召隐甫对，胡雏在侧。指曰："就卿乞此得否?"隐甫对曰："陛下此言，是轻臣而重乐人也。臣请休官。"再拜将出。上遽曰："朕与卿戏耳!"遂令曳出。才至门外，立杖杀之。俄顷有敕释放，已死矣。①

乐工开罪了洛阳令，躲入宫中，受皇上恩宠并亲自讲情，洛阳令以为皇上"轻臣而重乐人"，受到了极大的侮辱，竟以辞官为抗，胡雏毕竟是贱民的身份，皇帝不得已而下令杖杀，却心不忍，当再次下诏释放时，早已呜呼哀哉。这就是乐户的命运。

明代政治黑暗，在高压政策之下，许多忠臣义士惨遭籍没，成为乐籍中人。别说为官之人，即便是一般民户，也对这些人保持相当距离，惟恐沾亲带故引火烧身。法律也有明确规定，民户若娶乐人之女为妻者，便是犯罪，而凌驾于法律之上的皇帝却不受这种限制。前面所讲的明武宗宠爱太原乐工之妻便是一例②。

乐籍中人因声色技艺受到宠爱者，各朝都有一定的事例，但这些人在人们心目中的位置早已定型，虽有个例，却不免仍然遭到大家的非议。《万历野获编》云：

伶人称字　丈夫始冠则字之，后来遂有字说。重男子美称也。惟伶人最贱，谓之娼夫，亘古无字。如伶官之盛，莫过于唐。罗黑黑、纪孩孩、贺怀智、黄幡绰、雷海青、李龟年、李可及、穆刁绫、安辔新、石动筩、王新殿、臧柯曲、刁俊朝、李家明、杨花飞、敬新磨、尚玉楼之属，俱以优名相呼。虽至与人主狎，终不敢立字。后世此辈侪于四民，既有字且有号。然不过施于市廛游冶见，不闻称于士人也。惟正德间教坊奉銮臧贤者，承武宗异宠，扈从行幸至于金陵，处士吴霖、吴郡礼部郎杨循吉，并侍左右。时宁王宸濠，妄窥神器，潜与通书札，呼为良之契厚，令伺上举动。良之，贤字也。盖贤之婿司钺者，以罪戍南昌，故宁庶借以通贤。逆藩之巧，乐工之横，至此极矣。贤至赐一品蟒玉，终不该伶官故衔。上两幸霖家，亦赐以一品服。

教坊官一品服　武宗朝宠任伶人臧贤，至赐一品服。然虽紫蟒玉，而承应如故也。常欲改教坊司为方印，改所悬牙牌如朝官，业已得请，有一老伶怒詈之曰：我衙门岂可与缙绅颉颃，若宠眷可长恃耶。行且戮矣，贤惭而止。上南巡时，贤荐致仕礼部主事吴人杨南峰之才，召令供事左右，屡进乐府，上善之。久而不得官，贤为之请，上欲以伶官与之，南峰大惭恨，求归不许，又赖贤力为之，得放还。南峰

① 李肇：《唐国史补》，古典文学出版社1957年版，第17页。

② 沈德符：《万历野获编》卷十四·教坊官，中华书局1959年版，第544～546页。

隐居，久负重名，一旦轻出，为圣主所侮，时以为真倡优畜之也。司马子长云：主上以倡优畜之，此非诚言，乃愤悱之词也。后南宋高宗崩，议臣下配享，洪景庐在翰苑，欲进吕颐浩，而不用张浚，与秘书监杨诚斋议不合，右补阙薛叔似上疏，乃抑洪而褒杨。以杨比汲黯，武帝不冠不见；以洪比司马迁，不过文吏小校。武帝以倡优畜之，叔似引此辱洪，不独景卢愧不敢当，即南峰生千载后，亦生色矣。教坊司正官为奉銮，秩正九品，左右韶舞，左右司乐，俱从九品，其秩可谓至卑。较故元之玉宸院秩正三品者迥异矣。夷狄不足言，如高齐之伶人封王，后唐之伶人典郡，与夫唐明皇之梨园子弟冠以皇帝之称，抑何霄坏哉！明制真足法也。伶官牙牌，秘不令人见，入朝则袖之，至大内始系带傍。闻其制上刓而下歧，与中官相似，或云正圆如饼啖。①

这位极受皇帝恩宠居一品的伶人臧贤，也免不了印与牙牌均不同于朝官。受皇帝宠居一品是特殊现象，明代制度中教坊司的官阶极低。上述均属特例，一般乐户艺人绝无此等好运气，种种戒律清规明白地显示出其属于贱民一族的地位。

首先，乐户人等不能与平民百姓通婚，只能实行“内婚制”。

《唐律疏义》卷十四·户婚·杂户不得娶良人：

诸杂户不得与良人为婚。违者杖一百。官户娶良人女者亦如之。良人娶官户女者，加二等。疏义曰：杂户配隶诸司不与良人同类，止可当色相娶，不合与良人为婚，违律为婚杖一百。官户娶良人女者亦如之。谓官户亦隶诸司，不属州县，亦当色婚嫁不得辄娶良人，违者亦杖一百。良人娶官户者加二等，合徒一年半。官户私嫁女与良人，律无正文，并须依首从例。

即奴婢私嫁女，与良人为妻妾者，准盗论。知情娶者，与同罪。各还正之。疏义曰：奴婢既同资财，即合由主处分。辄将其女私嫁与人，须计婢赃准盗论罪。五疋徒一年五疋加一等。知情娶者与奴婢罪同。不知情者不坐。自杂户与良人为婚以下得罪仍各离而改正。其工、乐杂户，官户，依令当色为婚，若异色相娶者，律无罪名并当违令。既乖本色亦合正之。太常音声人依令婚同百姓。其有杂作婚姻者并准良人。其部曲奴婢有犯本条无正文者，依律各准良人。如与杂户、官户为婚，并同良人，其官户等为婚之法仍各正之。②

这里太常音声人当指在宫廷中执事者，因此应该是狭义的音声人，非囊括所有的专业在籍乐人，如若不然，则包括工乐杂户为“总号音声人”的说法便无从谈起，毕竟工乐杂户在这里是“依令当色为婚”。

---

① 沈德符：《万历野获编》卷十四·教坊官，中华书局1959年版，第544～546页。

② 《唐律疏议》，光绪十七年春钱塘诸可宝书本。

其次，乐户人等若触犯了法律，其处罚比平民百姓要重得多。

《唐律疏议》卷二十八·捕亡·丁夫杂匠亡：

诸丁夫杂匠在役，及工乐杂户亡者（太常音声人亦同），一日笞三十，十日加一等，罪止徒三年。主司不觉亡者，一人笞二十，五人加一等，罪止杖一百。故纵者，各与同罪。疏义曰：丁谓正役夫，谓杂徭及杂色工匠诸司工乐杂户。注云：太常音声人亦同。丁夫杂匠并据在役逃亡工乐以下在家亡者亦是一日笞三十，十日加一等，罪止徒三年。主司谓监，当主司不觉逃亡者，计人数坐之。一人笞二十，五人加一等。四十一人逃亡即至罪止，杖一百。主司故纵者各与逃亡者同罪。①

从这里看，太常音声人虽然可以“婚同百姓”，但实际上这只是在婚姻方面与百姓同，而在其他方面还是与百姓不同的，律法还是将他们与“诸司工乐杂户”相提并论。

再次，对这些贱民等级之人，律法上直接不把他们当人看。《唐律疏义》卷六·名例律·疏义曰：“奴婢贱人，律比畜产”②。联系到山西阳城上伏村碑刻上“赛时女乐牲口即令人牵喂，不得入庙”的说法，可见这一群体根本没有什么社会地位可言。

乐人按律不能与百姓通婚，而官家娶之亦明令禁止，《明律·刑律》载：“凡官吏宿娼者杖六十，媒合人减一等。若官员子孙宿娼亦如之”。“集解”云：“娼指教坊司并各府乐户言，若民间私自卖奸者当以凡论矣”。对官吏娶乐户为妻妾者，《明律·户律》载：

凡官吏娶乐人为妻妾者杖六十并离异，若官员子孙娶者，罪亦如之。③

岸边成雄先生认为：“太常音声人与其他四种阶层最大之区别为婚姻上的恩典，《唐律疏议》卷十四户婚篇‘太常音声人，依令婚同百姓’，此即指太常音声人可以和良民通婚之意。又《疏议》卷十四户婚篇‘其工乐杂户官户，依令当色为婚’。此又说明了其他杂户以下之四种阶层，仅能同色通婚，纵使杂户在户籍进丁，受田、老免方面和太常音声人相同，较其他三种阶层为优，但在婚姻方面，仍不及太常音声人。总之太常音声人除了上下太常寺轮值献乐以代替正常赋役外，其他方面均与良民相同”④。

我们认为，唐代选入太常寺的音声人，经过长期训练应是技艺相对高超者，所以受到皇帝的格外恩宠，享有与百姓通婚的待遇，但这仅仅是宫廷中的特例，而非是所有音声人的情况。地方官府所属的音声人似不在此列。《唐律疏议》曰：

太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯

---

① 《唐律疏议》，光绪十七年春钱塘诸可宝书本。

② 同①。

③ 张正明：《明代的乐户》，载《明史研究》，黄山书社 1991 年版，第 208～215 页。

④ 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局 1973 年版，第 148 页。

属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。[①]

如果我们能将依附太常的音声人和地方官府所属的音声人区分开来，则较清楚地看出这两者之间还是有一定差异的。唐律中音声人“俱是配隶之色”，但却因皇帝的恩宠，在宫中的音声人可以“依令婚同百姓”。《唐律疏议》曰：“人各有耦，色类须同，良贱既殊，何宜配合?”配隶则属贱民，显然不与百姓相同。所不同的则是唐代宫中的太常音声人受到特殊的“优待”，至于义宁以后州县附贯者，虽然也有在太常轮值的，却非长役之人，所以称之为“别名太常音声人”，这似应与长役的太常音声有区别。

所以这样认为，还是因为唐代宫中音声人的轮值轮训的制度，我们将在后面有专门的论述。在这种制度下，经过多年“会考”式的严格选拔，一批优秀者得以晋升为“太常博士”，在宫中任教职，属长役之人。在宫廷太常音声人中属于佼佼者，“依令婚同百姓”的当为此类。《大唐新语》卷二·极谏中有这样的例证：

袁利贞为太常博士，高宗将会百官及命妇于宣政殿，并设九部乐。利贞谏曰：“臣以前殿正寝，非命妇宴会之地；象阙路门，非倡优进御之所。望请命妇会于别殿，九部乐从东门入，散乐一色伏望停省。若于三殿别所，自可备极恩私。”高宗即令移于麟德殿。至会日，使中书侍郎薛元超谓利贞曰：“卿门传忠鲠，能献直言，不加厚赐，何以奖劝。”赐彩百疋，迁祠部员外。[②]

至于太常博士是否全部由乐籍经过考试充任尚缺乏足够的史料依据，但有一点，《新唐书·百官志》中明确讲太常乐籍通过若干年应教习成绩突出者可以成为助教，并且在太常博士有空缺时从助教中递补。虽然尚不能说所有的太常博士均是乐籍中人，但资料的确有从乐籍中升任太常博士者。由此可以看出，虽然隋唐时代从律条上对太常音声人、乐户等已经是列为“配隶之色”，但在执行上还是相对宽松。朝廷制定的律法，统治者自己执行起来就不严格，一些与律条相悖的事情发生也就不足为怪了：

高祖即位，以舞胡安叱奴为散骑侍郎。礼部尚书李纲谏曰：“臣按周礼，均工乐胥，不得参士伍，虽复才如子野，妙等师襄，皆终身继代，不改其业。故魏武帝欲使祢衡击鼓，乃解朝衣露体而击之。问其故，对曰：‘不敢以先王法服而为伶人衣也。’惟齐高纬封曹妙达为王，授安马驹为开府。有国家者，俱为殷鉴。今天下新定，开太平之运。起义功臣，行赏未遍；高才硕学，犹滞草莱。而先令舞胡致位五品，鸣玉曳组，趋驰廊庙，固非创业规模，贻厥子孙之道。”高祖竟不能从。[③]

这里反映出时人对专业乐工一致的观念，即“终身继代，不改其业”，并以魏武时的乐

---

① 《唐律疏议》卷三·名例三，光绪十七年春钱塘诸可宝书本。

② 刘肃：《大唐新语》卷之二·极谏第三，许德楠、李鼎霞点校，中华书局1984年版，第22～23页。

③ 同②，第18～19页。

工祢衡为例，说明连伶人都知道不敢在魏武面前穿法服，而唐高祖却给舞胡如此高的官阶，使李纲不得不冒犯龙颜而谏。这一方面反映出唐太宗的“开明”，另一方面则看出当时人们对伶人在身份地位上的极度蔑视，这是根深蒂固的传统观念。即便因皇帝宠幸对此等人加封，也是被后世人引以为戒的话题。

显然，这里是将舞胡安叱奴归为伶人之列的。隋唐时代宫廷中所谓“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”者，均是歌、舞、乐三位一体，而这些乐部均由乐籍中人所担当，所谓舞胡者，应属于此类，否则也不会使得尚书李纲认为封其为官是“殆厥子孙之道”的事而直谏。可见隋唐时代的宫廷乐人、伶人均属同类，多种典籍的描述中可以明确这种认识。

《明皇杂录》云：

> 唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人，皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，尤妙制《渭川》，特承顾遇。于东都大起第宅，僭侈之制，踰于公侯。宅在东都通远里，中堂制度甲于都下。其后龟年流落江南，每遇良辰胜赏，为人歌数阕，座中闻之，莫不掩泣罢酒。则杜甫尝赠诗所谓：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正值江南好风景，落花时节又逢君。”崔九堂，殿中监涤，中书令湜之第也。[①]

由于玄宗的宠爱，才使得李氏兄弟“僭侈之制，踰于公侯”，但后来也落得个流落江南的境地。乐户虽然身居下贱，其中却有事迹轰轰烈烈者。《大唐新语》卷之五·忠烈第九所载的安金藏便是其中一例。

> 安金藏为太常工人，时睿宗为皇嗣。或有诬告皇嗣潜有异谋者，则天请来俊臣按之。左右不胜楚毒，皆欲自诬，唯金藏大呼谓俊臣曰：“公既不信金藏言，请剖心以明皇嗣不反。”则引佩刀自割，其五脏皆出，流血被地，气遂绝。则天闻，令舁入宫中，遣医人却内五脏，以桑白皮缝合之，傅药，经宿乃苏。则天临视，叹曰：“吾有子不能自明，不如汝之忠也。”即令停推。睿宗由是乃免。金藏后丧母，复于墓侧躬造石坟石塔，旧源上无水，忽有涌出泉。又李树盛冬开花，大鹿挟其道。使卢怀慎以闻，诏旌其门闾。玄宗即位，追思金藏节，下制褒美，拜右骁卫将军，仍令史官编次其事。[②]

这是太常乐工以忠救主的绝好事例。呜呼哀哉！太常乐工以其忠义之表现得到“旌其门闾”、“拜右骁卫将军”的褒美，在历史上虽不能说绝无仅有，也是不多见的。联系到隋代乐户“妙达钟律，遍工八音”的大音乐家万宝常的悲惨境遇，安金藏实在是幸运的

---

① 郑处诲：《明皇杂录》，见《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社 1985 年版，第 23 页。

② 刘肃：《大唐新语》卷之二·极谏第三，许德楠、李鼎霞点校，中华书局 1984 年版，第 73 页。

了。此种事例在玄宗朝众多，显示出此位皇帝对音乐伎艺的偏好。

《明皇杂录补遗》云：

> 天宝（742～755）末，群贼陷两京，大掠文武朝臣及黄门宫嫔乐工骑士，每获数百人，以兵仗严卫，送于洛阳。至有逃于山谷者，而卒能罗捕追胁，授以冠带。禄山尤致意乐工，求访颇切，于旬日获梨园弟子数百人。群贼因相与大会于凝碧池，宴伪官数十人，大陈御库珍宝，罗列于前后。乐既作，梨园旧人不觉歔欷，相对泣下，群逆皆露刃持满以胁之，而悲不能已。有乐工雷海清者，投乐器于地，西向恸哭。逆党乃缚海清于戏马殿，支解以示众，闻之者莫不伤痛。王维时为贼拘于菩提寺中，闻之赋诗曰："万户伤心生野烟，百官何日更朝天。秋槐叶落空宫里，凝碧池头奏管弦"。①

此条史料亦是战乱中乐人流散的证据。乐人的流散对民间音乐的发展是极大的推动。

乐户们是有血有肉的人，他们在许多关键时刻的表现即便是常人也异常敬佩。前面安金藏是为一例，下面的记载则可悲可叹。《桯史》优伶诙语载：

> 秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥。丁丑，赐银绢万疋两，钱千万，彩千缣，有诏就第赐燕，假以教坊优伶，宰执咸与。中席，优长诵致语，退，有参军者前，褒桧功德。一伶以荷叶交倚从之，恢语杂至，宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就倚，忽堕其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾环，为双叠胜。伶指而问曰："此何环？"曰："二胜环。"遽以朴击其首曰："尔但坐太师交倚，请取银绢例物，此环掉脑后可也。"一坐失色，桧怒，明日下伶于狱，有死者。于是语禁始益繁，芮烨令衿等吻祸，盖其末流焉。②

看到秦桧卖国，在许多人敢怒不敢言、甚至不敢怒也不敢言的情况下，乐人们竟然不顾生死，当面戏弄，又是何等忠烈！

虽然也有以上种种可歌可泣的故事，但随着时代的发展，这一群体在社会上的境遇越来越差，既然从律法上就规定了这一群体的卑贱，加之这些人所从事的职业，以及有些人染上吸食鸦片等种种不良嗜好"自甘下贱"，平民百姓更是瞧他们不起。历史上的乐户"生不进祠堂，死不入祖坟，同色为婚"，不能求功名、应科举，子女不准读书，凡此种种，实在是没有什么社会地位可言。

阎钟先生在对上党地区的调查中用以下事例说明乐户们在乡村社会中的实际境遇：

据乐户后人讲，过去乐户到"主家"办事，吹打在前，吃饭在后，只有所有的人吃

---

① 郑处诲：《明皇杂录补遗》，见《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社1985年版，第31页。

② 岳珂：《桯史》优伶诙语，中华书局1981年版，第81页。

完饭才能轮到他们。而且乐户不能上桌与客共餐，只能到拐角旮旯中吃。吃饭还无人端碗，需自己动手，吃的馍还不给馏（意即给其吃凉馍）。在晋城乐户吃饭用过的碗、筷等器具“主家”就弃之不用了。

住房在封建社会也有定制，不同等级的人，其住房在式样、面积等方面不能相同。就乐户而言，他们“修房不准起门楼，屋顶不准安兽头”。笔者在壶关县三井村进行田野调查时，当地乐户后人刘××指着屋顶的兽头说：“这在过去是不准安在乐户房顶的，现在不讲究了。”

乐户不仅房屋的式样受到限制，而且在住址的选择上也身不由己。晋城乐户之后薛××母亲讲：“乐户过去只能住在村外，哪能住在村里。”

在田野调查中，我们还发现有些乐户家庭几经迁徙，数易住处。在谈到其原因时，阳城县薛家岭村的乐户后人张××说：“听老人们说在400年前，我家住在八甲口镇尹家沟村，因村民嫌我家地位低，不准在村里住，才迁到现在住的地方。”又据晋城西涧村乐户后人窦××讲：“这个村在过去常出事，村里人认为有乐户住就可不‘出事’，才让我们迁来居住，究其因是由于乐户地位低，可镇邪气之故。”

在封建社会，行路中贱避贵是公认的原则。长治、晋城两市的百姓讲，乐户过去只能在马路的两侧行走，不能在路中间走。又据高平市红衣行艺人苏黑人讲：“过去下雨时，村民可以走屋檐下，而乐户只能走在雨中。”乐户走路要避让，路过村时也有规矩。据壶关县三井村的乐户后人刘××讲：“乐户过去骑驴走路，经过村里时须下驴行走，否则要受罚”①。

襄垣县民间流传着这样一段顺口溜：“头戴七折八扣，身穿有领无袖，脚踏五佛捧寿，手拿一尺不够。走在大街，排成两溜，锅圪拉火，棚匠伺候，走在人前，吃在人后，连毛芽菜，点心不馏。”勾勒出乐户灰不溜丢的社会形象②。

在山西河津县，乐户们在办事奏乐时“为分尊卑，在筵席上的宾客与乐人之间隔一道屏风，上书‘天官赐福’，乐户呼为‘遮羞板’，张太娃（项按：乐户后人）谈：意为罪民，哪能官宦与庶民同面而坐！此俗一直延续至民国十几年……这块‘遮羞板’开始弃除”③。这就是乐户在民间社会地位的实际情况。

虽然不同的朝代由于政策的宽松度对待乐籍的态度不尽一致，但总体说来其作为贱民、贱口的地位没有什么改变。也有受统治者宠幸的例证，但应该看到，既然制度是由

---

① 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社1998年版，第861～875页。

② 参见景蔚岗：《鼓吹乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

③ 参见师天群搜集整理：中国民族民间器乐曲集成（山西卷）《河津民间器乐曲集》，河津县文化馆1989年油印本第91页。

统治者所定出，他们可以随意地践踏和改变。由于这一群体在人们心目中的印象已经基本固定，所以，文献对他们的记载多是不合“祖制”的现象，论述多是持批判的口吻。这反映出这一群体在不同时代变异性基础上的一致性。

二、经济地位

乐户们的社会地位如此，其经济状况如何呢？就历史文献以及对山西现存乐户后人的实际调查看，虽然这一群体在政治、社会地位上属于贱民，但经济状况明显好于一般百姓。宫中乐籍有官方供给衣食自不必说，地方官府中的乐户同样是有田产者。自然，他们为官府执事应差时也有报酬。前面所引河北《巨鹿县志·赋役篇》以及《永平府志·经费起运篇》、《光绪顺天府志》中诸多县衙官鼓手年俸食银的记载，明确显示乐户们为食俸者。要知道，能够在县衙中食俸银吃官饭者实在是寥寥无几（不像现在的机构设置如此庞大），正是职业需要，虽然身份低贱，却是不可或缺。以下是明代乐户在宫中吃“官饭”的情况。

> 河间等府奉诏送乐户至京，择其艺业之精者留，应役给与口粮。工部仍相地为之居室。时教坊乐工既得幸诉朝夕承应为劳，外郡乐工不宜独逸，请诏礼部移文天下，取精于诸伎者送教坊，于是有司遣官押送乘传续食又数百人。[①]

既然是奉诏，则送至教坊的乐户口粮住宿均由宫中各职能部门统筹解决。能够留在宫中者，一般衣食无虑。除了正常的官饭供应，有时还会因为皇帝的兴致而得赏赐。明太祖“四年正月享太庙，命中书省给乐生钱，人二千四百，舞生半之”。[②] 官鼓手的俸银并不足以使他们生活富庶，但是在官府应差也不是时刻都要吹吹打打。按照惯例，只要官府召唤，由科头通知，乐户们便行执事。其余时间相对自由。因此，除官府外，民间百姓们红白喜事以及多种场合需要这一群体。山东鲁西南民间便有“没有鼓乐班，新媳妇不上轿”之说，婚丧嫁娶是四乡八里总有的事情。所以，地方官府所属乐户，主要的恩主是官府，其次，民间百姓也是他们的恩主，虽然从心理上鄙视，却由于其所从事的行当又离不开他们，以致形成一种矛盾：既需要又瞧不起。这些乐户们在官府中轮流应差执事，领取一份俸银，在不执事时便为四乡八里的百姓服务，婚丧嫁娶、过满月周年，只要经济条件许可，都免不了要请上他们吹打一番，以图个热闹和吉利。所以乐户们经济状况相对优越。《隋书》中有云：“赵行枢者，乐人之子，家产巨万”[③]。并非所有的乐籍都能如此，但可以肯定，他们的收入不会比一般百姓们差，这是他们的职业特

① 《续文献通考》卷一百四·乐四，上海商务印书馆1936年版，第3723页。

② 《续文献通考》卷一百四·乐三，上海商务印书馆1936年版，第3714页。

③ 魏徵等：《隋书》，中华书局1973年版，第1889页。

点所决定的。

乐籍中人无论是种官府分配的土地，或者是庙产，均可以奏乐的方式充交租子。这比没有一技之长、单靠种地维持生计的农户要好过得多。壶关县乐户后人牛琦云讲到祖传的俗语："早栽树，晚乘凉"，"傢伙响就有银两"。意思是说干乐户这一行来钱快。他举现在壶关办红白喜事的例子说明乐人比当地百姓经济收入要高得多，这完全是由于风俗所致。

在我们这里办事，红事钱少，一般一百五十至二百元，在县城里用五至六人，两个小时就完了，但要喝两茬酒，二十个菜，吃得好。

白事分一天和一天半两种。一天的用十二三人，七八百元到九百元之间，最低也得六百多。一天半的也不一样，一般夏天在一千二三，春节前就要一千七八。这钱也有说法，一千块钱是基本工资，还有二百块的额外收入。比如，老人老了，家中有三个孩子(项按：指男子)，总共花一千块，但姑娘还要另外付。如果有三个姑娘，就会有不少。如果孩子少，姑娘少，钱少，礼事钱也要少一些，但有一个基本的数。

办事一天半最讲究规矩，按照程序来。一天就简单了。咱们是加一个项目挣一个钱。壶关经济不发达，但这个事上特别舍得花钱。

这可以折射出历史上乐户在民间的经济状况。我们在河津采访时所见，常好堡村乐户后人张太娃的老宅虽然现在已经破旧，但如此大的宅院、二层阁楼式的建筑，在当年的确是比较富庶的人家才能有如此经济实力。常好堡村以音乐作为生计的郭姓乐户后人的住房和拥有家电的数量，又显现出是村中经济收入较高者。

乐户后人们的收入情况可提供一种历史的参照。文水县民间流传这样一首民谣："下曲的街东街西，不捣鼓儿的三俩个（方言读 huai），剩下一个（huai）没啦捣，脖子上勒下圪壕壕"。下曲镇鼓乐班和鼓乐人之多，在文水县是老少皆知的。人称"吹鼓张"的张家鼓班是下曲镇鼓行中最有名气的世家班。张家班在清乾隆年间出了一名掌班人张万载，演奏技艺超人，文水、交城一带名声大振。每年交城县七月十四举行规模盛大的"赛社"和文水七月十五的盂兰盆会都邀张家班主奏。张家班名声在外，承揽乐事常年不断，家境也渐有盈余。张万载置房宅三处，置地一百亩开外，买了牲口拴起一套马车①。这不是一般的平民百姓都能得到的，还是技艺使然。从我们的实地调查看，乐户后人们的经济状况普遍优于当地百姓。当然，常常听到一些民国以前的乐人们生活如何凄惨，家徒四壁的说法，但跟着的解释是这些人由于染上了不良生活习惯，诸如吸食鸦片等所致。此种恶习之败坏家业者，已经不仅仅是乐户群体的事情了。

---

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿，

三、心态

乐籍在人们心目中究竟如何？且看陈旸对其中女乐的评说：

女乐之为祸大矣。众人得之而荡心，列国资之以行间。故齐人遗鲁而孔子行，秦人遗戎而由余去，扬阜厉声而曹洪为之立罢，贾曾极谏而皇太子为之不阅。晋明出宋砢而疾愈，虞公受二八而政乱，然则女乐之于天下，有不为丧身亡国之阶邪。昔王导作女妓，蔡谟不悦而去，导亦知而不止之，是胥能知非者也。虽未若不作之，愈不犹愈于怙，终而不知其非者邪。彼房晖远托《关雎》之说以悦隋祖，牛宏修房中之乐以谄文帝，彼哉彼哉，其先民之罪人也。①

陈旸代表了历代文人的正统观念，也是世人对乐籍中人普遍的看法，揭示了何以专业乐人地位低贱的问题。所谓“乐”，涉及到两个层面：一是礼乐之乐——雅乐的神圣性，这为历代统治者所看重。但“女乐”则由于其以声色娱人，虽然社会需要，却使得有强烈社会责任感的忧国忧民之士对这一群体的存在深感不安，这回答了人们的疑问，即为什么周代以下的人们从理念上认定乐之神圣而专业从事音乐的人其身份下贱的道理。这也是“乐”作为多音多义字的道理了。陈旸是从“女乐”的负面来看的，这一面在社会生活中的确存在。这一群体也是深受礼教影响的人们包括“正统”女性所鄙视并不可容忍的。就乐籍人士说来，绝大多数并非出于自愿，而是社会强加给他（她）们的不公，甚至从娘胎中就注定以此为业，所以，不对产生此类人色的制度加以谴责，而只对乐籍中人攻击是没有道理的。陈旸所攻击的其实是制度本身。

封建社会，女乐一直是社会既需要又被社会观念所鄙视的一群。乐户们虽然要从事无论宫廷还是地方官府中必须的雅乐——礼乐演奏，但由于其在社会生活中角色的限定，成为社会底层的一群便是顺理成章的了。

乐户们所从事的职业是娱神娱人，重在娱人。宫廷中的乐人常常因在皇帝面前演奏而得到宠爱。唐宋时期，对于乐人等贱民虽有制度执行起来却不如此严格，亦有征平民百姓入教坊乐籍的。但不管怎样，人们对乐户贱民身份的认识是一致的，故对征良家士女入籍的做法引起极大的非议。《旧唐书》卷一六四·李绛传载，宪宗（李纯，806～819在位）时：

教坊忽称密旨，取良家士女及衣冠别第妓人。京城嚣然。绛谓同列曰：“此事大亏损圣德，须有论谏”。②

多种史料中记载了乐户们受到惨无人道待遇的情形。《教坊录》说：“永乐十一年

---

① 陈旸：《乐书》卷一八五·女乐。

② 刘昫等：《旧唐书》卷一六四·李绛传，中华书局1975年版，第4289页。

（1413）本司邓诚奏：有奸恶铁铉家小妮子，奉旨依都由他。”又《国朝典故》云：“铁铉妻杨氏年三十五，送教坊司，劳大妻张氏年五十六，送教坊司，张氏旋故。教坊司安政于奉天门奏：奉圣旨分付上元县抬出门去，著狗吃了，钦此”。又《南京司法记》云：“永乐二年（1404）十二日教坊司题卓敬女杨奴牛景刘氏合无照，依谢升妻韩氏例，送洪国公转营奸宿。又永乐十一年正月十一日教坊司于右顺门口奏：齐泰妇及外甥媳妇又黄子澄妹四个妇人每一日夜二十余条汉子看守着，年少的都有身孕，除生子令作小龟子，又有三岁女子，奏请圣旨。奉钦依由他。不的到长大便是个淫贱材儿。又奏：黄子澄妻生一小厮，如今十岁，也奉钦依都由他”①。皇帝竟然会对乐籍中人下“著狗吃了”的圣旨，既荒谬又可悲；发生在永乐年间宫廷教坊司中的这一幕，显现出当时忠臣义士的家眷们所受到的惨无人道的精神与肉体上的摧残，这就是靖难之后教坊司之所以越来越在人们心目中为卑贱之地位的道理，如此暴行，使得此地连妓院都不如！宫中教坊司尚且如此，当年被徙往烟瘴之地配为乐户的建文、靖难的忠臣义士的族人眷属其境遇就可想而知了。

制度与世俗已经将这一人群定位，一旦有所违背，则会受到相应的惩处。刘辰《国初事迹》有如下记载：

> 太祖立富乐院于乾道桥。男子另戴绿巾，腰系红搭膊，足穿带毛猪皮靴，不容街中走，止于道傍左右行，或令作匠穿甲。妓妇戴皂冠，身穿皂褶子，出入不许穿华丽衣服。专令礼房吏王迪管领，此人熟知音律，能作乐府。禁文武官及舍人不许入院，止容商贾出入院内。夜半，忽遗漏火，延烧脱欢大夫衙，系寄收一应赃物在内。太祖大怒，将库官及院内男子、妇人处以重罪。复移武定桥等处。太祖又为各处将官妓饮生事，尽起赴京，入院居住。
>
> 徐达围苏州，太祖特命指挥傅友德领军马三百与同徐州陆参政出哨济宁，以警中原。赐友德宴，命叶国珍陪饮，拨与歌妓十余人。太祖令内官觇视。后国珍令歌妓脱去皂冠、皂褶子，穿华丽衣服混坐。太祖怒，令壮士拘执国珍，与妓妇连锁与马坊，妓妇劓去鼻尖。国珍称说：“死则死，何得与贱人同锁？”太祖曰：“尔不遵我分别贵贱，故以此等贱人辱之。”鞭讫，又发瓜州做坝夫，后释之。（载《国朝典故》卷四）

“富乐院”就是教坊司，这里记载了对教坊司乐人从服饰到举止行为的限制；第二条史料讲乐籍中人属贱民，事事处处以贱民待之，如有违反，会招致严厉地惩处。前者因为叶国珍令歌妓脱去皂冠、皂褶子，穿华丽衣服与朱洪武混坐在一起，惹得龙颜大怒，贱民与皇帝同坐岂不是有辱天子！于是便有更重的羞辱对待这个臣属，没掉脑袋已经是捡

① 王书奴：《中国娼妓史》，上海书店1992年据1934年影印版，第194页。

得了便宜。

以下史料讲乐人不守规矩会招来杀身之祸，并会城墙失火殃及池鱼。《国初事迹》载：

太祖命乐人张良才说平话。良才因做场，擅写“省委教坊司”招子帖市门柱上。有近侍入言，太祖曰：“贱人小辈，不宜宠用。”令小先锋张焕缚投于水，尽发乐人为穿甲匠，月支米五斗。（《国朝典故》卷三三）

这些乐籍中人已经成为任人宰割的羔羊，人身权利没有起码的保障，又如何有常人的心态！当社会对待这一群体的认识已经趋于“定型”，自上而下认为其是“罪民”、“贱民”之时，又怎能以常人的心态融入社会？明代畸变的乐籍制度更使这一群体雪上加霜。

清代，这些乐户及其后人依旧生活在传统文化观念异常“顽固”的氛围之中，虽然自雍正以下制度已经不存，却常因传统观念而倍受歧视，久而久之他们中间的许多人便也做出一些更加令百姓所不齿的事情，从而恶性循环，即便是在脱籍之后，仍无应有的社会地位。或许，当他们生活上比起一般百姓过得富庶的时候，应该从心理上感觉到一丝快意，毕竟民以食为天。然而此等人自甘下贱者，则又哀其不幸，怒其不争了。

另外，据有关学者的调查，由于乐户们只能当色为婚，在某些地方万般无奈的情况下近亲繁殖的事情屡有发生，其后代常有痴傻的情况，因此，有些乐户家为了使后代能够健壮，有时并非以金钱的需要而出卖色相，而是出于传宗接代之目的。

千百年来，从制度到观念都对这一群体有着诸多的歧视性的制约。《大清会典》载：

出身不正，如门子、长随、番役、小马、皂隶马快、卡快、禁卒、仵作、工乐之子孙、倡优、奴隶、乐户、画户、吹手，凡不应应试者混入，认保派保互结之五童互相觉察，窝隐者五人连坐，廪保黜革治罪。

《陵川县志》：

（乐户）修房不准起门楼，屋顶不准安兽头，坟墓不准竖旺柱，子孙不准下考场。

晋城《下九流》歌谣：

一流玩马二玩猴，三流割脚四剃头，五流幻术六流丐，七优八娼九吹手。

他们在住所上同样受到歧视性的待遇，在建房时也不能与平民百姓在一起，而是另有去处。光绪《永济县志》记载：

山西旧多角妓，诸郡有之，称之乐户。浦当明时乐户，并聚居东城门外关厢间，州守行春，则浓妆骑马以供役，其缙绅与客宴饮，则召之佐酒。①

① 光绪《永济县志》卷二四·余录。

此种情况并非仅仅在史书中有载，即便是廿世纪九十年代，乐户后人们在一些地方仍然为村民所歧视，虽然需要他们，却认为不属于“正经”人家。我们在采访中多次听到“噢，你说的是那些吹鼓手，老辈子是乐户的那些人啊，他们住在城墙外护城河的边上”。

清代于顺治九年（1652）规定，宫中“乐户、水户俱戴本色黄骚鼠皮帽，凉帽用绿绸里，绿绸沿边。不许穿各项绫缎及狼皮衣”（《大清会典》）。而清光绪年间修撰的《定襄县补志》载有官府禁令五十余条，第二十七条：

> 今诏乡官令遵行定制……乐户，优伶各为别衣冠，殊服色，令人一望而知为何等。①

（项按：这岂不是将他们随时置于一种被屈辱的境地）清律中所有关于良贱的法律对乐户都适用。娶乐人为妻妾被认为是自取“辱亵”，有损尊严，法律特别规定，文武官吏如娶乐人为妻妾者，杖六十，并强制分离。官员应袭荫之子孙娶乐户者，处刑相同；并将其注册登记，以后荫袭为官时，按应袭品级降一级叙用。如乐人娶良人子女为妻妾，杖一百；知情而将女子嫁给乐人者同罪，媒人杖九十，财礼入官。这比奴婢娶良人罪更重一等。总之，严禁乐人与庶民通婚姻。其实，乐户们“亦有田宅，亦有丁徭，亦务稼穑，亦知勤俭，与良民无异”，只是“各在籍中”，被迫“身执贱役”（康熙《隰州志》卷14）。

清阮葵生《茶余客话》云：

> 雍正元年御史年熙奏：“山西省乐户，另编籍贯，世世子孙勒令为娼，绅衿地棍呼召，即来侑酒，间有一二知耻者，必不相容。查其祖先原是清白之臣，因明永乐起兵不从，遂将子女编入教坊，乞赐削除。”奉旨，此奏甚善，交部议行。普查各省似此者，概令改业。②

以往身份“高贵”的一群跌落到社会的最底层，任凭世人蹂躏，这是最为严酷的。要知道，几千年的中国传统文化，是一片重血统的土地，强调“家世清白”，强调血缘的纯洁性。作为罪民者，将其贬谪籍没为府县教坊乃至乐营的女乐、女妓，则势必没有“贞洁”可言，从血缘上就没有了纯洁性，成为共同的、大家的，所谓“世世子孙勒令为娼”者，使其后代打上“王八”、“下贱”的印记。“绅衿地棍呼召即来侑酒”，当然地被视为“贱之甚者”，“不齿于齐民”的一列。这样，从政治上、血缘关系上彻底使得这一群体没有了出头的可能，“杂种”是骂人最厉害的话。栗守田先生讲过他在调查中听到的一件事，说民国时期，阳城县城关镇岳庄村一刘姓乐户，为了使自己的女儿脱离行内

---

① 参见景蔚岗：《鼓吹乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》终审稿，1999年11月。

② 转引自杨孟衡：《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》，载台湾《民俗曲艺》第108期第206页。

婚的桎梏，放出话来想陪嫁十亩地与平民结亲，却没有人上门。虽然这事已距雍正下诏除乐户籍两百余载，但民间成见之深令人唏嘘。毕竟平民百姓不愿意使自己的后代背上“杂种”的恶名。这就是历史上乐户社会地位的真实写照！

据栗守田先生的调查，乐户们的婚姻与平民百姓相比要艰难得多，以乐户较多的忻州地区为例，有的一个县有四、五家（家族），有的有三、四家，很难找到老婆，只好近亲结婚。忻州一带的乐户都想生女的，不想生男的。生下女的嫁了还可有小乐户，而男的则讨不到老婆。这又是一件很残酷的事情。

《隰州志》中的这一段论说，是山西所见地方志书中对这一群体最充满同情色彩的文字，非常值得玩味和咀嚼：

> 晋之乐户，不知所自始。或云：故明时承值王府，后散居各地，其业至今不改云。夫邯郸挟瑟，河间数钱，自昔所有，然及其一身而止耳。未有其人其家别为一类，不齿于四民之列。孝子慈孙，百世不改者也。今之为乐户者，亦有田宅，亦有丁徭，亦务稼穑，亦知勤俭，与良民无异。而独驱之为寡廉鲜耻之徒，置之于光天化日之外。且有形如嫫姆，名在籍中，一生鳏旷，身执贱役者，岂不可哀，岂不可怪乎？盛世化行俗美，长吏崇厉风教，如金陵所谓花月春风十四楼者，今皆下令驱逐，绝无一人。而唯此地之乐户，以其土著，行差既不能驱之远徙，又不能令其改业，倚门献笑，无地不有。如膻之聚蝇，如堑之陷马，所关于风俗人心非浅鲜也。诚籍上宪威令革去，通省乐户名色，果能改头换面，便与齐民一体，许以自新，谁甘下贱？就目前而论，去数千百之娼家，狂且息念，地方宁静；就他日而论，增数千百之良家，拔之苦海，永免沉沦。此善政之最亟，亦阴德之最大者矣。①

以上为康熙四十八年（1709）的论说，可见当时曾经有对乐户“上宪威令革去”之举，这只是一种良好的愿望，但实际的状况又是如何呢？《京报·乾隆三十六年》夏六月庚辰，礼部议复陕西学政刘尊：

> 山陕之乐户，浙江之丐户，虽编籍出来而其相承旧业，实属卑污。应请以报官该业之人为始，下逮四世清白自守，方许报捐应试。②

刘尊的奏折上也看到了这一事实，即乐户们“虽编籍出来而其相承旧业”，在乾隆三十六年（1771）时，这些削除贱籍的乐户其地位并没有得以真正的改善。就乐户后人们的婚姻状况说来，在雍正以后清代的近两百年间没有些许变化，依然是行内自行婚配。据阎钟与乔健先生对山西上党地区15个县市区乐户后人婚姻情况的调查，乐户行内婚产生变化是进入民国以后，特别是廿世纪下半叶才有的事情。

---

① 《隰州志》卷十四·风俗，康熙四十八年（1709年）刊本，山西省隰县县志编纂委员会1982年重排，第90页。

② 参见俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，载《癸巳类稿》卷十二。

乐户婚姻状况表

	行亲		同阶层通婚		与非乐户通婚	
	对数	所占比例	对数	所占比例	对数	所占比例
1912年以前	75	57.25%	9	6.87%	47	35.88%
1912～1937	146	52.71%	27	9.75%	104	37.54%
1937～1949	82	38.5%	11	5.16%	120	56.34%
1949～1966	75	23.73%	17	5.38%	224	70.89%
1966～1978	13	3.9%	3	0.9%	318	95.2%
1978以后	7	1.69%	2	0.48%	406	97.83%

1. 同阶层通婚系指与茶房、粗乐（红衣行）、门上等人通婚。

2. 与非乐户通婚系指乐户与农民等不同阶层的人士通婚①。

在除籍之前庶民与乐籍中人联姻是违法的，除籍之后几百年虽然观念在逐渐淡化，却非一朝一夕之事。通过上表可以看出，直到民国初年乐户后人们的“行亲”与同阶层通婚的比例依然占了64.12%，这个比例是相当高的，反映了庶民百姓对这一群体的成见之深，自然，上表也反映出现代人们对这一群体传统观念逐渐淡化的过程，毕竟廿世纪是人们的观念发生重大变革的世纪。

图46 河津郭姓乐户后人

由于这一群体的社会地位所决定，一般说来，这些不能进祠堂和祖坟的乐户在清代以前绝少有续修家谱的，但我们在河津市樊村镇常好堡村的郭姓乐户后人家中见到了一张家谱，从修家谱这件事也可以看出现代的社会环境在对待乐户后人的态度上的确有了根本性的变化，即便是在传统较为厚重的地区这一群体也逐渐有了与当地百姓基本相等的社会地位。据现年20余岁的郭斌介绍，这张图是廿世纪七十年代后期其老爷爷郭满

① 闫钟、乔健：《乐户的婚姻》，载《民俗曲艺》第115期，台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月版第311～324页。

喜去世时修的。据称家族以前没有神图，此图是当时凭记忆所修，但本家从事乐户行绝非是从郭智一辈为始。以下这张图表自郭满喜以上为祖图所有，是已经故去者，有五代。自郭红锁以下的记载并不全，郭红锁有兄长，其支系在此尚未反映。其嫂是同村乐户张家的女子。

		张　氏	王　氏		郭　智	郭义		
李　氏	苏　氏	白　氏	邢　氏		郭自芳	郭自芸	郭记哇	郭振江
	邢　氏	氏	氏		郭永福	郭永禄	郭永寿	
			郭　氏		郭石子			
			刘　氏		郭满喜			
			刘　氏		郭红锁			
			郝　氏		郭永科			
		袁瑞娟	李社玲		郭　斌	郭　锐		
					郭　峰	郭达		

这张图属于民间的祖图印刷品，非为手工绘制。其中的牌位均是如同表格一般已经印制好的，只要往上填姓名即可。

郭家的男性，除了年龄尚幼的郭峰、郭达，以及郭达之父郭锐之外，其余均从事音乐。上表中的九代人，从婚姻构成上看，除年龄仅在廿余岁的倒数第二代郭斌、郭锐所娶为非行中人外，其余均为行内婚。郭红锁、郭永科、郭斌三代人对他们所了解的河津乐户后人的情况进行了排列，一个突出的印象就是直至廿世纪中叶，此处的乐人们依然是行内婚，与行外人结亲是近廿年以来的事情，行内婚的观念由此而淡化了。

闫钟与乔健二位先生注意到了在乐户除籍几百年之后这一群体仍然有相当数量的“行亲”现象，他们认为“乐户同样受门当户对观念的影响，愿意选择同行为偶”。他们引用了乐户后人的话来说明这一点。“长子县的乐户邹××讲：‘行里沟通方便，有共同语言’。屯留县的乐户韩××讲：‘乐户家的姑娘不外嫁，去了庶民百姓家受压制，过不了那个生活’”。这里是从两方面说的，“庶民百姓由于受门当户对观念的影响，认为乐户社会地位低下，因而他们既不愿意娶乐户家的女儿，更不愿把女儿嫁给乐户。由此可见，门当户对的择偶观念是造成乐户行亲制的另一个原因”，而“乐户的配偶来自同样的家庭背景，具有相同的社会地位和生活方式，这便决定了乐户的婚姻基础比较牢固”。但即便如此，由于“当时乐户的通婚对象基本限于同行之间，

图47 壶关乐户后人牛琦云和家人

择偶范围狭小,以至于有56户乐户因娶不到妻子而打光棍,占到同期乐户数量的8.8%"。[①] 由此可见,在调查的15个县市区中,当时乐户的数量在600户以上。

也是在民国期间,潞城微子镇的乐户后人朱扎根,想在村上修庙时尽一份心意,并借此争取一点平等的待遇,当时凡出两块银洋的都要在碑上刻名,而朱扎根出了七块,在要求刻名时却遭拒绝,百姓们认为在碑上将乐户的姓名与他们的放在一起辱没了自己。由于朱扎根在吹打乐器上是全把式,各村社的社首都承认他是个难得的人才,几经交涉,才终于在最后靠边的地方刻了三个几乎看不见的小字。可见村民们对这一群体的成见之深之固。

也有通达者。阳城县润城镇上伏村的西庙在道光年间补塑神马时就允许乐户中的捐银者刻上姓名,但也显示出不平等。庙中咽喉殿下的石碑记下了这样一段文字。其中就有"道光九年(1829)补塑神马,乐户姓名开后"的字样。

据山西的音乐工作者在"集成"工作中的调查,所谓鼓乐艺人,在民国以前的共同特征是"生前不进祠堂祭祖,死后不进祖坟",并非他们不想,而是族人怕他们辱没了祖宗。

毕竟现在的乐户后人子弟可以上学读书了。壶关县乐户后人牛琦云的两个儿子都凭随父辈所学的技艺考上了山西大学音乐学院,现在都在省城有了满意的工作,留在身边惟一的女儿也在准备报考艺术院校。每当说起自己家中出了两个大学生,牛琦云的脸上就漾起幸福与满足,胸脯挺得也高。虽然培养孩子用去他多年的积蓄,而且比起同宗兄弟家的孩子们搭班走事在收入上减少更多,但他认为这非常值得,而且是光宗耀祖的事情。以前想都不敢想的事情在他这一辈成了现实。此外,山西乐户的后人中还有许多进入了从中央到地方的诸多艺术团体,以其出色的技艺赢得了世人的尊重和爱戴,说明这些人已经得到了应有的社会地位。但也应看到在一些地方,即便是在当今社会,由于人们长期形成的传统观念,还是在不同程度上对这一人群有种种不恭敬之处。在浮山县调查时,我遇到一位

① 闫钟、乔健:《乐户的婚姻》,载《民俗曲艺》第115期,台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版,1998年9月版第311~324页。

老艺人，唢呐吹得的确是好，却明确表示不会让儿孙再以此为生计，因为直到现在找媳妇还是困难，他的儿子已经在县政府某局工作，其妻却依然是临县的乐户行中人，现在他随儿子住到了城里，老人希望他的孙子一辈能够与平民百姓家结亲，而不要再是乐户家族中人。这既是一份企盼，也是极力想向过去数辈人血泪历史告别。

图 48　浮山乐户后人

张振涛先生在对冀中音乐会的调查中，认定这里的乐人其实也是与历史上的乐籍有着密切关联的，他认为这里的音乐会社应属于历史上乐籍人士的后裔。他在对这一群体的现状进行综合分析之后写到：

> 可以说，乐户、乐籍，作为一种经济制度，或者说作为封建王朝管理礼乐人才的户籍制度，已经不存在了，但作为一种在封建社会中延续下来的行会组织的血缘宗法制度，却长久地保持下来，且因为中国广大的小农经济的土壤，始终把其组织形式乃至称谓方式延续到现代社会之中。[①]

这种说法很有道理。也是我常思索的问题之一，即传统音乐的血缘与地缘关系。“血缘宗法制度”，在历史上有特定的含义，即《周礼》中以血缘为纽带的严格的等级制度。我们在此借用这个概念，是指乐籍人员同色为婚构筑的亲缘关系。这一群体在制度的约束下其生存的链环，恰恰反映出中国传统音乐的主脉传承其血缘关系之存在。从地缘关系上说：

> 封建时代的乐户大都集中在河间府（今河北保定、沧州地区）、大兴府（金代北京市郊县）、顺天府（明清北京及保定地区），山西大同府（今雁北地区），山东东平府（今鲁西南地区），陕西、河南等地，而这正是今日我国北方民间笙管乐种、鼓吹乐种流传最密集，民间乐社最集中、民间乐师分布最为广泛的地区。封建朝廷把乐户集中在上述几片地区，一方面是历史遗留下来的、在这几个地区建都立府的原因，一方面也是便于掌于礼部的户籍集中管理、培训。不难看出，今日民间笙管乐种、鼓吹乐种，何以如此集中在这几个地区的原因，这种传统源渊有自，事出有因。正是因为历史上这些地区聚集着大量的乐户，所以他们的后代，相沿成习，繁衍出今日该地区民间乐社如此普及的状况[②]。

---

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社 1999 年版，第 278 页。

② 同①。

这种说法有一定的道理，却略嫌片面，因为这毕竟只是梳理文献的感受。乐户并非仅仅是以上所讲的州府郡县方有，从山西地方志书记载以及实地调查来看，几乎可以说是各个州县均有之的局面。我们认为，乐户之所以相对集中，是因为唐代定下的规矩，即距京师1500里路区域的乐户要到京师轮值轮训，随着朝代的更迭，京师的变异，以及历史的原因，有乐户的区域还会将传统延续下去，所以形成这些地区乐户为众者。就“笙管乐种”与“鼓吹乐种”的关系问题，也是现代分类概念的认识，历史上是否以此类分乐种，我们将在后面的章节中专门论说。所要说明的是十里不同俗者，由于方言、气候、地望等因素，各地的音乐风格也会显示出与它处的差异，特别是乐籍从制度上解体之后，这种情形便会比较快的显现出来，毕竟在恩主变化之后，乐人们要更多的适应当地人的审美需求，同一首乐曲在各地会产生相当的变异也是自然的事。但不管怎样说，音乐文化的发展，的确是与地缘、血缘有密切关联。

第四章　山西乐户的音乐文化特征

乐户，与“乐”（Yue、Le）相关。古人认定“乐”具有娱神娱人的功用，但凡驱傩、祭祖、祀神等具有宗教意味的活动，乐是不可或缺的。在乐籍制度下，无论是宫廷还是地方官府，这些活动主要是由乐籍人士来承担。乐户们主要从事宫廷、地方官府以及军旅之中与典礼、仪式、民俗、节日、道路、卤簿、娱乐相关的音乐活动。

音乐是人类抒发情感的重要媒介物，音乐也是种种仪式的兴奋剂和黏合剂。乐户们所从事的主要工作，便是在典礼仪式、筵宴民俗等多种活动中娱神和娱人。正是有了他们的参与，使得原本平面而机械的形式变得生动与鲜活起来。

乐户们所做均与“乐”有密切的关联。只不过是服务的对象不同而选择的曲目以及礼典的仪式规程不一，用乐的风格、内容上有相当差异。《梦粱录》中有南宋时期宫中乐人工作的一段实录：

> 宰执亲王南班百官入内上寿赐宴初八日，宰执亲王南班百官入内起居，邀驾过皇太后殿上寿起居，舞蹈嵩呼，回诣紫宸殿宴。乐未作，殿前山棚彩结飞龙舞凤之形，教乐所人员等效学百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，鸾凤翔集。阁门东班引平章、宰执、亲王以下起居，上殿赐坐，谢恩坐讫，赐平章、宰执、侍从、亲王、南班、武臣观察使以上坐于殿上，余卿监郎丞及武臣防御使以下，坐于殿庑间，军校排在山楼之后，殿上坐杌，依品位高低坐，第三四行黑漆矮偏凳坐物。每位列环饼、油饼、枣塔为看盘。若向着高宗朝，有外国贺生辰使副，朝贺赴筵，于殿上坐使副，余三节人在殿庑坐。看盘如用猪、羊、鸡、鹅连骨熟肉，并葱、韭、蒜、醋各一碟，三五人共浆水饭一桶而已。所有知阁门事官与御带环卫等官，及阁门职事官，俱立殿陛之下也。上公称寿，率以尚书执注碗斟酒进上，其教乐所色长二人，上殿于阑干边立，皆诨裹紫宽袍，金带，黄义襕，谓之“看盏”。如斟御酒，看盏者举其袖，引白绥，御酒进毕，拂双袖于阑干而止。主上以宝卮先从东后西，宣示宰执、亲王以下，及外国使副、阁门宣赞，分班躬身齐传宣饮尽酒者三，群臣拜于坐次，后捧卮饮而再拜坐。宰臣酒，色长则白绥酒如前，教乐所乐部例于山楼上彩棚中，皆裹长脚幞头，随乐部色服紫绯绿三色宽衫，黄义襕，镀金凹面腰带，前列拍板，次画面琵琶，又列箜篌两座，高三尺许，形如半边木梳，黑漆镂花金装画台座，张二十五弦，一人跪而交手擘之。次高架画花地金龙大鼓二面，击鼓人皆结

宽袖，别套黄窄袖，垂结带，金裹鼓棒两条，高低互击，宛若流星。后有羯鼓，如寻常番鼓子，置之小桌上，两手皆执杖击之。次中间列铁石方响，用明金彩画架子，双垂流苏。次列箫、笙、埙、篪、筚篥、龙笛之类，两旁对列，杖鼓皆长脚幞头、紫绣抹额，皆系紫宽袍、黄窄袖、结带、黄义襕。诸杂剧色皆诨裹，各服本色紫、绯、绿宽衫，义襕，镀金带。自殿陛对立，直至乐栅。每遇供舞戏，则排立叉手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞，谓之“掇曲子”。第一盏进御酒，歌板色，一名唱中腔一遍讫，先笙与箫管各一管和之，又一遍，众乐齐和，独闻歌者之声。宰臣酒，乐部起倾杯。百官酒，三台舞旋，多是诨裹宽衫，舞曲破撷，前一遍，舞者入，至歇拍，续一人入，对舞数拍，前舞者退，独后舞者终其曲，谓之“舞末”。第二盏再进御酒，歌板色，唱和如前式。宰臣慢曲子，百官舞三台。第三盏进御酒，宰执百官酒如前仪。进御膳，御厨以绣龙袱盖合上进御前珍馐，内侍进前供上食，双双奉托，直过头。凡御宴至第三盏方进下酒咸豉，双下驼峰角子。宰执百官以殿侍侧身跪传酒馔，即茶酒班仗役也。盖谓：“殿侍高高捧盏行，天厨分脔极恩荣。傍筵拜起尝君赐，不请微闻匙箸声。”百戏呈拽，乃上竿、跳索、倒立、折腰、弄碗、踢磬瓶、筋斗之类。艺人皆红巾彩服。第四盏进御酒，宰臣百官各送酒，歌舞并同前。教乐所伶人，以龙笛腰鼓发诨子。参军色执竹竿拂子，奏俳语口号，祝君寿。杂剧色打和毕，且谓：“奏罢今年新口号，乐声惊裂一天云。”参军色再致语，勾合大曲舞。下酒杯：禽子骨头、索粉、白肉、胡饼。第五盏进御酒，琵琶色长上殿奏喏，独弹玉琵琶。前辈有诗咏曰：“宝轴琵琶奏上欢，玉钩珠结响珊珊。群臣倾听天朝乐，却笑乌孙马上弹。”宰臣酒，方响色长上殿奏喏，独打玉方响，亦有诗咏之：“垂珠宝架玉牌方，催送黄金万寿觞。疑是飞仙朝帝阙，玲珑环佩互宫商。”凡色长独奏玉乐器，例有宣赐，其弹玉琵琶者赐五两五匹，打玉方响者，赐三两三匹，乐伶当殿谢恩祗受讫。百官酒，乐部起三台舞，参军色执竿奏数语，勾杂剧入场，一场两段。是时教乐所杂剧色何雁喜、王见喜、金宝、赵道明、王吉等，俱御前人员，谓之“无过虫”。再下酒：群仙禽、天仙饼、太平毕罗、干饭、缕肉羹、莲花肉饼。前筵毕，驾兴，少歇，宰臣以下退出殿门幕次伺候，须臾传旨追班，再坐后筵，赐宰臣百官及卫士殿侍伶人等花，各依品位簪花。上易黄袍小帽儿，驾出再坐，亦簪数朵小罗帛花帽上。宰臣以下起居坐。有诗咏曰：“玉带黄袍坐正衙，再颁花宴侈恩华。近臣拜舞瞻龙表，绛蕊高笼压帽纱。”乐伶色长看盏。第六盏再坐，斟御酒，笙起慢曲子。宰臣酒，龙笛起慢曲子。百官酒，舞三台，蹴球人争胜负。且谓：“乐送流星度彩门，东西胜负各分番。胜赐银碗并彩缎，负击麻鞭又抹枪。”下酒供假鼋鱼，蜜浮苏捺花。第七盏进御酒，筝色长上殿奏喏，七宝筝独弹，宣赐谢恩。有诗咏曰：“雁行飞入玉琮琤，满殿齐看七

宝筝。弹到急催花片处，春声依约上林莺。”宰臣酒，慢曲子。百官酒，舞三台。参军色作语，勾杂剧入场，三段。下酒供排炊羊、胡饼、炙金肠。御前宣劝殿上宰执、亲王、使相、侍从、外国使副毕，中使二员至御座前奏过，分东西殿庑，传宣台官卿郎丞簿饮，尽酒者三，拜而饮之。并传宣外国使副下三节官属，皆厉声喏三声，拜而饮。有诗咏曰："内臣拱立近天光，奏罢传宣下御廊。来听番官三节喏，不须重译尽来王。"第八盏进御酒，歌板色长唱踏歌。宰臣酒，慢曲子。百官酒，舞三台。众乐作合曲破舞旋。下酒，供假沙鱼、独下馒头、肚羹。第九盏进御酒，宰臣酒，并慢曲子。百官舞三台。左右军即内等子相扑。下酒，供水饭，簇饤下饭。宴罢，群臣下殿，谢恩退。前辈有诗曰："宴罢随班下谢恩，依然骑马出宫门。归来要侈需云我，留得天香袖上存"。①

宫中筵宴是常事，凡宴用乐，乐户们忙得不可开交。可以看出，皇帝在筵宴时如此排场，乐工们当是为数众多。除此，仪仗、祭祀也是相当频繁而复杂。

驾诣景灵宫仪仗 郊明大祀，迎于仪仗中。符宝官二员，左右奉宝以从驾，谓之"迎宝舆"也。三衙太尉并御带环卫官，皆小帽背子，或紫绣战袍，跨马前导。内侍亦小帽紫绣袍从驾导行。千乘万骑，驾到景灵宫入次少歇，奏请诣圣祖殿行礼，以醪茗蔬果麸酪飨之，乐奏《乾安》、《大安》、《灵安》、《兴安》、《祖安》、《正安》、《冲安》、《报安》之章，乐舞《发祥》、《流庆》、《降真》、《观德》之曲。奏告毕，驾回太庙宿斋。②

驾回太庙宿奉神主出室 于黄昏时，钟鼓院官赴太庙前，报出动更筹，喝过姓名，如前同也。三更行事，大宗伯奏中严外办，上出斋殿，礼直官等导引诣太庙诸室殿庭，行奏告礼。上诣殿上东南隅，面西立，行三献，献牲牢，宫架乐奏《乾安》、《兴安》、《正安》、《禧安》之章，乐舞《文德》、《武功》、《皇武》、《大定》、《昭文》、《美成》、《治隆》、《大明》、《重光》、《承天》、《瑞庆》、《大德》、《大伦》、《大和》之曲。礼毕，奉太祖、太宗、高宗三神主出室。③

以上记载与描述仅仅是管中窥豹略见一斑，其实宫中礼仪、祭祀多多，庆典、筵宴多多。仅举一例，欧阳修奉敕撰《太常因革礼》便有一百卷之多，详尽记述了宫廷中的繁复礼仪，这些礼仪多动乐，一动乐就规模不小。"礼乐"社会，凡举行仪式，必然是礼的需要，而"礼乐"又不可分，凡礼必有乐。"所谓治出于一，而礼乐达天下"④，在多

---

① 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社1984年版，第16～20页。

② 同①，37～38页。

③ 同①，37～38页。

④ 参见《新唐书·志第一·礼乐一》，中华书局1975年版，307页。

种比较庄重的场合，诸如祭祀、典礼、喜庆、节日、军队凯旋等等，总要举行仪式，因此仪式与上述所涉及的种种方面成为统一体。在中国封建社会中，最为重要的仪式是祭祀，要搞祭祀活动，就必然有仪式，也必然是“礼”的一种形式。这三者之间既有着密切的联系，又有区别。祭祀一般是用于祀典祖先、天地、山川、神灵；典礼则多用于许多场面（当然也包括祭祀的场面），但是其涵盖的面却要宽得多，诸如包括一些喜庆、庄严的场面等等；仪式与前两者相关，既有祭仪，也有婚仪等等，比较庄重的场合都要举行仪式。按照人们的观念，“乐”以人与神灵所能共同理解的语言形式而存在，又能够烘托气氛，作为独特的艺术品种与多种仪式水乳交融，用途十分广泛。特别是宫廷以及各级官府，只要有仪式，总是要有“乐”相伴。

> 古者，宫室车舆以为居，衣裳冕弁以为服，尊爵俎豆以为器，金石丝竹以为乐，以适郊庙，以临朝廷，以事神而治民。①

“乐”是礼乐文化的有机组成部分，仪式音乐，包括祭祀典礼以及多种场合所用的音乐。

乐户们所奏的音乐主要有两方面。一是仪式音乐，二是宴俗之乐。其实，筵宴之饮也是仪式的另一种表现形式。我们在此所论更多是庄重严肃场合的仪式。

仪式音乐，主要可分为两种，一为礼乐中的雅乐，一是礼乐中的鼓吹音乐。这两种音乐应用于不同的场合。前者，在宫廷中专为祭祀天地神灵和祖先而应用，这应是太常寺中的太乐署所为。而后者更多归于鼓吹署以及军队中的音乐机构钧容直等。

宫廷中的仪式音乐十分繁复，几乎涵盖了宫廷生活的方方面面，这为乐户们提供了充分的用武之地。乐户们在奏乐时还要熟知仪式典礼的全过程。二十四史中的礼制、乐制，以及“十通”等多种志书的记载，比较全面地反映出历代宫廷中对仪式典礼用乐的概貌。

地方官府中仪式音乐也是必不可少的。无论是新官上任、离任升迁、道路朝参以及由各级官员所主持的与民同乐的种种仪式活动，祈祷天地神灵、告庙等等，都少不了乐户们的参与。他们既通晓仪礼，更要演奏在特定场合中专用以及泛用的乐曲，使得各种仪式既庄重又生动，从而不可或缺。除此之外，皇室成员用乐以及居高位的官员也都用乐享乐并显示自己的地位。因此，宫中和地方官府中的乐籍人员在轮值中实在是应接不暇。

军中乐营，虽然是供军中官员娱乐，但首要的功用则是出征、凯旋、阵前助威、夸耀军功，还有祭祀等等，都少不了仪式的存在，必然要乐营中的鼓吹乐相伴。

至于寺庙音声，无论是唐还是以后诸朝，所谓做法事、道场、放焰口等等，也是仪式，音乐亦在其中。虽然佛教寺庙在明代以后越来越多的改由僧人亲自参与奏乐，但是

---

① 参见《新唐书·志第一·礼乐一》，中华书局1975年版，307页。

应该看到，在相当长的历史时期，寺庙的奏乐者是音声人而不是僧侣。宗教仪式中的音乐长时期是由乐户（寺户）、或称贱口寺属音声人为之的。

除了宫廷、官府、军旅与寺庙，民间亦有多种仪式的存在，诸如乡傩、迎神赛社、祭祖、红白喜事等等，虽然在长期的社会发展中已经演化为民俗，但这毕竟属于仪礼，乐户作为专业乐人，是这些仪礼用乐的主力，应该是与社会生活的多层面有着密切关联。

不论是在宫廷、地方官府、军旅还是在民间，乐户们的职能基本相同，即都是在各种场合参与和“乐”相关的种种典礼仪式、筵宴、民俗活动，表演多种风格的乐曲，执事应差，为不同的用乐群体提供娱乐和仪礼等多种形式的服务。

至于其社会功能，则体现出相当的复杂性。

从正面来看，既然乐户的职业决定了他们是从事与“乐”相关的工作，不论是宫廷、地方官府、军旅、寺庙、乃至民间都需要这一群体，既是“需要”，则必定有其功能性。乐户们所从事的主要工作，是在典礼仪式筵宴民俗等多种活动中娱神娱人。他们的音乐成为仪式的兴奋剂和黏合剂，其社会功能性显而易见。

从反面来看，这些乐人们处于社会的最底层，在为社会提供与精神生活相关种种服务的同时，作为他们自身，却由于制度以及他们中的女乐不得不从事的另一层面的贱业，既为社会发展的润滑剂，亦成为社会发展的障碍。这就是像龚自珍这样的有识之士认为这一群体对社会造成极大危害的道理了。

还应指出，乐户们所从事的与音乐文化相关的种种活动，虽然千百年来形成了相对固定的模式，诸如在宫廷中均需要有典礼、仪式、祭祀、道路、筵宴等等，就其内容说来，则是在相对固定的模式下，随着时代的变化而不断变化。这既有题材内容的变化，也有体裁形式的变化。作为前者，各个时代必然有一些适应时代的内容充实进来，亦有一些内容由于不适应时代而遭到摈弃；而作为后者，随着时代的发展，则有一些新的体裁形式被创造出来，为音乐文化注入新的内容与活力，这些都与乐户们的创造和继承发展密不可分。

黄翔鹏先生在研究中国古代乐律流变时曾谈到乐器音律、音阶、调式三因素有着“惊人的稳定性”。何以致此？我们认为虽然经历了数朝数代，但是作为乐籍的轮值轮训制度却一直延续着（后有专论）。这种制度使得从宫廷到地方官府、军旅、寺庙的音乐自上而下存在着相当的一致性，由于制度有相当的稳定性，并没有随着朝代的更替而改变，从而导致了音律、音阶、调式“惊人的稳定性”，这是中国传统音乐所走过的道路。当然，有些朝代在改朝换代时，将黄钟律高重新规定，但这并不会对沿革下来的乐曲产生根本性的影响。乐户们所使用的乐器，并没有随着时代的变化而抛弃，有些变化也是在发展中的必然。乐户们演奏的乐曲，除了有些在宫廷中专为祭祀某位皇帝而专曲专用

者外，多数的乐曲不会随意扔掉。我们可以从仍然在民间流传的多首被认为是唐宋时期的“遗音”中得以确认。换言之，既然是为传统，其中心特征不会随意改变。这些乐曲的确曾经在多个朝代的宫廷中演奏过，由在宫廷中受过轮训和轮值的乐户们带到地方，从而流传至今。

在乐调的使用上，从乐户们保存下来的《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》、《唐乐星图》、《周乐星图》来看，基本是隋唐燕乐二十八调的系统。

在乐器的使用上，既有明显的时代特征，并随着时代的变化而有所增删，但主导乐器则是一致的。

唐代乐器的使用，可以从《乐府杂录》、《教坊记》、《羯鼓录》以及《新唐书》、《旧唐书》、《通典》等著作得以明示；哪些属于“华夏正声”，哪些属于胡乐清清楚楚；唐代的轧筝在宋代以篆名之，由此，明清时代对此种乐器的称谓是承继了宋的传统。《唐乐星图·听命文》中云：“前衙按文，丝竹管弦，韵（埙）、篪、龙笛、筝、篆、琵琶、响铁；晚衙按武，播（百）戏、跳索、蛮舞、杖鼓。”“筝、篆随身莫离”。其中所用乐器不但与《都城纪胜》中所记的宋代“教坊”所用乐器相仿，特别是“篆”更具宋金特点。“篆”即“轧筝”。宋曾三异《同话录》：“世俗乐器，小而用七弦，名轧筝，今谓之篆”。李天生先生认为：

> 这种乐器流行于宋金民间，而且到了宋代才称之为“篆”。宋金以后，随着胡琴一类弓擦乐器的运用，篆又渐被取代了。[①]

李先生的梳理是正确的，但篆“渐被取代”的时间似不应是宋金。至少在明代，此种乐器仍广泛运用于宫廷与民间，在清代也是弓弦乐器的主导种类，胡琴类弓擦乐器对篆真正形成冲击并取而代之应是在清代甚至更晚的民国时期。

此外，从唢呐的使用也可以看到主导乐器的发展变化。学者们认定此种外来乐器进入中国应该比典籍记载的时间要早，却提不出更多使人信服的证据，刘勇先生的考证比较有说服力。他认为唢呐进入中国是在北朝至隋唐之间，但最初并不以唢呐称之，唢呐的名称是明代以后才有。[②] 鼓吹乐在隋唐之前并非由唢呐主奏，是筚篥、笳、角的天下，唢呐成为鼓吹乐的主奏乐器应该是元代、甚至是明代以后的事情。明清时代，唢呐被广泛运用于各种仪仗音乐——鼓吹乐，这是不可辩驳的事实。

一种艺术形态定型之后，会在相当长的时间内得以保存。山西乐籍文化，从民间收集到的各种手抄本的文献以及乐谱资料看，更多保留了宋金时代的特征，可以说是宋金以来的遗续。李天生先生的分析很有道理，他认为：

---

① 李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

② 刘勇：《中国唢呐音乐研究》，中央音乐学院1999年打印本，

《唐》本及同期发现的其他赛社藏本，其传抄文字中也多留有宋金时代的用语痕迹。除已提到的“散乐”、“行院”、“杂剧”、“队戏”、“开呵”、宋金同名剧目、唐宋四十大曲等，就是乐器，也具有宋金特征。①

由此说来，现今山西民间遗存的大曲形态，应该是在宋金时期定型的，在定型前经历了相当漫长的交融期。既然轮值轮训的制度一直延续，从宫廷到地方的乐人可以上下轮换，轮值者不可能各弹各的曲，各奏各的调，否则岂不乱套？乐曲曲目演奏的一致性，必然导致在乐律与音阶调式等方面相当的一致性。在历史发展演变的过程中，有些曲目在地方上流行时受到各地方言等多方面因素的影响而变异也属正常。

图 49　敦煌唐代乐谱《长沙女引》

图 50　山西乐户后人保存的乐谱手抄本《刹点清天歌》

乐户们是有乐谱的。除古琴谱外，乐谱几乎全在乐户后人手中，普通艺人都说没有谱。在山西大学“华北文化研究中心”，展示着部分乐户的调查登记表，记有乐户后人家中是否还有乐器、乐谱等项内容。其中许多家都曾有过乐谱，有的是被研究人员收去了，有的是在抗日战争时就丢失了等等。另外，还陈列有两本从乐户家搜集到的工尺谱本，其中一本抄于光绪十一年九月二十日，是吹、唱混合的，可能是为某出戏伴奏的乐

① 李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

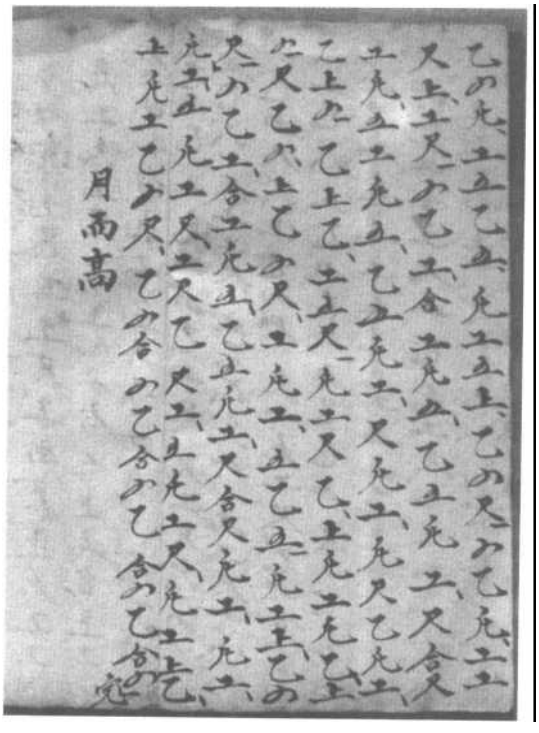


图 51 山西乐户后人保存的乐谱手抄本《月而（儿）高》

谱，乐曲有：《小楼》、《过场》、《出云》、《打闹元宵》、《水豆》、《山山将》、《闹花园》、《酒排》、《跑马》、《凤月》等等。有的乐曲前面标有一个“唱”字，说明是唱腔曲调；有的从曲名即可以看出是为演出伴奏的，如《过场》、《跑马》等。另一份只有三首乐曲：《刹点青天歌》、《大赐福》、《月儿高》。长治市戏剧艺术研究院的李天生先生从乐户后人手中搜集了十几本乐谱，他让笔者看了其中两本的复印件。抄写较早的一本原主人是平顺县（现属长治市）乐户后代王双云，这本乐谱已无封面，据李先生讲是清末抄写，该谱所收乐曲如下：《迎仙客》、《水龙吟》、《伴妆台》、《普天乐》、《一枝花》、《朝天子》、《水仙子》、《寿仙乐》、《山坡羊》、《花香》、《排酒晏》、《托骨令》、《小楼》、《汉东山》、《辕门鼓》、《小桃红》、《正调》、《出调伴妆台》、《爱物》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《香烟杳杳》、《八仙》、《大赐福》、《哪吒令》、《六大化》、《五马》、《主鸟》、《风入松》、《滴溜子》、《明福头》、《上宫花》。就曲名来看，最早的见于唐代。李先生说，其他本上的曲牌名与这一本差不多。但该地的乐户后人邹金水曾说过去有千余首，看来数量不止谱本上这些。另一本不是乐户家传，而是一个酷爱音乐而又十分聪明好学的“奇人”抄录的。此人名张天才，曾干过剧团，他从民国五年起，将自己所学乐曲陆续抄在这个谱本上，名之为《中乐曲谱本》。该本共收乐曲一百多首，古曲新曲都有，有许多曲目与乐户家传谱本中是相同的，还有完整的《大十番》等等。非乐户家的谱本，这是目前所知的孤例。山西的其他研究人员，也从乐户后人手中搜集到不少乐谱[①]。

第一节 从驱傩到迎神赛社——乐户职能形式转换之一种

乐户们参与的均是与“乐”相关的活动，这就是娱鬼神和娱人。后者与人的享乐密

① 刘勇：《中国唢呐音乐研究》，中央音乐学院 1999 年打印本，第 41 页。

切相关；作为前者，则显示出人类对神秘精神世界的虔诚和对大自然既相依又无奈的心境。音乐作为一种特殊的语言形式，被认为是可以沟通人与鬼神之间的桥梁和纽带，因此被赋予了更深一层的内涵，乐之神圣油然而生。这时的“乐”显然与人们道德观念之中的“郑卫之音”、“靡靡之乐”不能相提并论，而是与“礼”相辅相成。“礼乐”以其庄重、神圣、严肃的面孔成为中国传统文化中的重要成分。无论是礼乐还是筵宴俗乐都是中国传统文化的有机构成部分，但作为官方意识形态以及平民百姓的主导观念中，与祭祖、祀神、娱鬼等结合在一起的礼乐更为重要，所谓“治出于一，而礼乐达天下”。执事于宫廷和各级官府之中的专业在籍乐人，对礼乐和筵宴俗乐都是要精熟的，特别是前者，总要与繁复的“礼”的仪规密切相关，乐户们以精通礼乐的仪规程式实现着自己所不可替代的价值。一些礼典为国礼、军礼，自上而下有其共通性，这些礼典的主要参与者便是乐籍。我们在这里所要探讨的驱傩和迎神赛社这两种不同历史时期的仪礼之间的关系、转化过程；乐户在其中的职能作用，以对乐籍文化有更深层的认识。出于乐籍制度自上而下有着相当的一致性，本着“礼失求诸野”的态度，基于音乐的特殊性，将在山西调查的材料与历史文献相印证，相信能对乐户礼乐职能方面有新的认识和理解。

山西乐户的后人们对传统保存最为完好的是迎神赛社的仪式。这种仪式究竟缘何而来，又是什么时间定型，乐户在其间扮演什么样的角色，都值得探讨。20 世纪 80 年代，自《中国民族民间器乐曲集成》工作开展以来，为“集成志书”工作在普查一线的山西省的音乐工作者们不畏辛劳，深入乡间做了大量实地调查，取得了令人振奋的丰硕成果。特别是上党地区的音乐学者搜集整理了相当数量与乐户相关的文献资料，且多为手抄本，最早为明代，至为珍贵。这为研究上党地区乃至山西以及整个乐籍文化，都有至关重要的意义。上党学者们的研究已经是相当深入，触到问题的实质，为进一步深入研讨打下了坚实的基础。人们慨叹在这片土地上能如此完整地、封存式地保留了乐籍文化，使其成为研究这一文化现象的“活化石”。

迎神赛社，又称迎神赛会，据学者们考证，此种祭祀仪式与古老的驱傩仪礼一脉相承。而在驱傩仪式中，必定有乐人参与。

所谓“傩”者，“是一种利用歌舞形式进行驱鬼酬神的宗教祭祀活动”[①]。《说文》释“傩”为：“见鬼惊词，从鬼，难省声”。傩发端于原始社会，兴盛于商殷时期，经历了几千年的演变，直到唐代仍然是从宫廷到州县官府每年都要进行的重要的宗教祭祀活动，典礼仪式隆重而繁杂，是为国礼。在《大唐开元礼》、《文苑英华》、《全唐文》以及《五礼通考》等多种文献中，都比较详细地记载着大傩礼的规模以及相关的参加人员、操作程序、傩词的具体内容等，可见傩礼在唐代是非常重要的礼典。我们所以关注于

① 邓光华：《傩与艺术宗教》，中国文联出版公司 1993 年版，第 3 页。

图 52 宋·吕大临《大傩图》局部

此，是因为驱傩仪式中的主要参与者在唐代宫廷中是“太常音声人”，是专门以乐舞为职业的乐籍群体，而傩仪又恰恰是利用歌舞形式进行驱鬼酬神的。如果说，以往的研究就驱傩仪式与音声人之间的关系论证得不够明确与充分，那么，随着敦煌文书的再世及研讨的深入，则使我们对此有了新的认识。

姜伯勤先生在《沙州傩礼考》[①]中，依据多种文献对敦煌驱傩《儿郎伟》文书进行了深入细致地研讨，特别是对唐代贱民阶级中的音声人与傩仪之关系的研究，以及傩礼在唐以后向世俗化过渡倾向的分析，为接通傩仪与迎神赛社之间的许多环节铺平了道路，也使得我们对乐人们在中国祭祀典礼仪式音乐中所起的作用有了重新认识。少许遗憾的是，姜先生在论述傩仪从唐代国家礼典的一种正式“军礼”性质，到宋代“衍变为不载于正史《礼》志的市井及民间的风俗”后，没有再深究，所以我们要借助于多位学者的研究成果，将两者衔接起来，那就是从大傩礼到迎神赛社，从唐代以前的国家正式礼典到宋代以后市井民间的风俗。在这两种礼典和风俗中，乐籍中人均起到了至关重要的作用。

姜伯勤先生认为：“敦煌资料的重要意义在于，它提供了九至十世纪‘大傩’从古礼、军礼的国定礼制向世俗化的‘市傩’以及‘傩近于戏’的情势衍变的证据”。姜先生是从唐、五代大傩中的音声制度入手进行探讨的。正所谓“驱傩击鼓吹长笛，瘦儿染面惟齿白”（孟郊《弦歌行》），傩礼离不开音乐和舞蹈。

《全唐文》卷三五六中乔琳《大傩赋》云：“若乃率旧典，饬有司，上士下士，左之右之。或嚣声以作气，或诡貌以呈姿，示以直道，扬乎傩辞。何四象之能行，岂神明之见斯。则有侲童丹首，操缦杂弄，舞服惊春，歌声下风。夜耿耿而将尽，鼓喧喧而竞送。”

乔琳《大傩赋》中所记之傩辞，又见于唐段成式《酉阳杂俎》卷十四《诺皋

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社 1996 年版，第 459～471 页。

记》上：

旧傩词曰：甲作食凶，狒胃食虎，雄伯食魅，腾简食〖不〗祥，揽诸食咎，伯倚食梦，强梁、祖名共食磔死寄生，穷奇、腾根共食蛊。

同类内容见于《大唐开元礼》卷第九十《诸州县傩》，有云：

唱帅侲子和曰：甲作食凶，狒胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯倚食梦，强梁、祖名共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊，凡使一十二神，逐恶鬼凶。赫汝躯，拉汝肝，节解汝肉，脯汝腹，汝不急去，后者为粮。

由《酉阳杂俎》所记得知，《大唐开元礼》所记之"唱帅侲子和曰"即"傩辞"或"傩词"。敦煌所出 P.3270 号《儿郎律（伟）》末句有"儿郎齐声齐和"。P.4055 号《儿郎卫（伟）》末句有"从兹学童咒愿"。由此我们判断，沙州驱傩《儿郎伟》，就是由唱帅领唱、学童儿郎亦即侲子齐声齐和的唱词。是"旧傩词"的新变通，也是乔琳《大傩赋》中所记的"侲童"歌声。

姜先生的此段梳理，清晰地展示了傩礼中锣鼓喧天，侲童们载歌载舞，驱鬼敬神的场景。敦煌卷子中记载傩词的有十几件，每件都记录详备。所谓唱帅，应是在驱傩歌舞中的领唱或领诵者；所谓侲子，在此特指作驱鬼之用的童子。汉张衡《东京赋》云："方相秉钺，巫觋操苅，侲子万童，丹首玄制"。《文心雕龙》中讲"侲子驱疫，同乎越巫之祝"。《隋书·礼仪志三》中则讲明了在驱傩礼仪中侲子的具体数量和身份。"齐制，季冬晦，选乐人子弟十岁以上，十二以下为侲子，合二百四十人"。由此，侲子是在驱傩仪式中同于巫祝的、乐户贱民的子弟。而侲子、侲童用于驱傩仪式，直至清代仍然存在。龚自珍《最录南唐五百字》中即有"巫芭选队，干戢侲童，傩禳疫疠，祈畀蝗螽"①。

敦煌卷子《儿郎伟》，多处在卷末注有"音声"二字，姜先生认为，"是提示唱词完结后的音声供奉"。他举 P.2055 号残卷驱傩《儿郎伟》为例，其末尾两句"……不才之庆，敢请宫（供）奉音声"，"此两句表明，《儿郎伟》其实是一种说唱之词，'唱帅'之类的吟唱者在结束时说到，本唱词只是'不才之庆'，下面轮到有请供奉音声，以进一步完成傩礼"。就这一点说来，我们的看法是，唱帅之类的吟唱者与侲子们一起唱和，吟唱的主体是侲子，而其后的供奉音声则是成年人的表演。可见驱傩仪式有多层次。

对驱傩仪式，晚唐段安节所著《乐府杂录》有比较详细的描述：

用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈，扬盾，口作'傩、傩'之声，以除逐也。右十二人，皆朱发，衣白画衣。各执麻鞭，辫麻为之，长数

① 参见《汉语大词典》第 1 册第 1369 页，上海辞书出版社 1986 年版。

尺，振之声甚厉。乃呼神名，其有甲作，食殂者；胇胃，食虎者；腾简，食不祥者；揽诸，食咎者；祖明、强梁，共食殪死寄生者；腾根，食虫者等。侲子五百，小儿为之，衣朱褶，素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。太常卿及少卿押乐正到四阁门。丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日，大宴三五署官，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇谓壮观也。太常卿上此。岁除前一日，于右金吾龙尾道下重阅，即不用乐也。御楼时，于金鸡竿下打赦鼓一面，钲一面，以五十人唱色十下，鼓一下，钲以千下。①

这是宫廷太常乐官主持驱傩仪礼的真实记录。

所谓“方相”，是上古传说中驱除疫鬼和山川精怪的神灵。因而在古代民间多以人扮演或以竹纸扎制“方相”，用以驱疫避邪。方相是戴面具的，“方相氏，著假面，黄金四目，蒙熊皮，玄衣，朱裳。右执戈，左执盾”②。此种形式在山西的民间有较为广泛的保存。我们看到，宫中驱傩的整个仪式由太常寺操办，而据段安节的记载驱傩是置于“鼓吹部”中，可见傩仪与鼓吹乐之联系。当侲子小儿的面具乐舞结束，则由太常音声五十人在鼓吹令和协律郎的引领下演唱和奏乐。《大唐六典》卷十四·鼓吹令条：“大傩则帅鼓角以助侲子之唱”。两相对照，记载一致。

较为详细记载的驱傩仪式见于陈致雍《大傩议》（见《全唐文》卷八七三），略云：

黄门小童十二岁十三岁以下一百二十人，杂画衣，假熊罴等面，执鞭仗火炬等，分为六队。队师二员执仗鼓，四员执钲，用桃皮筚篥、笛一部。队师一员、黄金四目、元衣朱裳，扬戈执戟，押侲童立于前殿，队师指呼十二神名毕，鼓噪入诸宫室，遍逐疫，从西门出，以火授骑士，传炬疾驰，投火于西门外水次而还。

《大唐开元礼》中对大傩的记载也很详细，只是侲童的年龄与陈致雍所记有些差异，后者为十二岁以上、十六岁以下。

据《隋书·音乐志》，鼓吹部中有桃皮筚篥及笛者，为大横吹部及小横吹部，大横吹部乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥，小横吹部除无节鼓外，余同。又据《新唐书》卷二十三下《仪卫志》，所载唐代鼓吹部大、小横吹部乐器略同。敦煌壁画中频见筚篥与笛。姜伯勤先生认为：

沙州驱傩《儿郎伟》所报导的音声供奉，据唐制，系由鼓吹部之大横吹部或小横吹部担当。敦煌壁画156窟之张议潮出行图所绘鼓角，证实归义军节度使麾下有鼓吹部为前导，P.4525号文书中又载明有“吹角”者。这些旁证，可据以推知沙

① 段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》第一集，中国戏剧出版社1959年版，第43～44页。

② 《大唐开元礼》卷八十九·大傩，民族出版社2000年版，第423页。

州傩礼中音声供奉的大概。[①]

傩礼在唐代宫廷中由太常寺负责实施，主要动用鼓吹部的乐人。由太常卿负责，太乐署的官员也要参与。在鼓吹令、丞的引领下，乐人中未成年的儿童倀子和太常音声一起，头戴面具歌舞奏乐，口念傩词，进行繁杂的驱傩仪式。对地方官府所属的音声人参与大傩礼的认知，则可参照敦煌文书的资料。其实，这种仪式从宫廷到地方亦是一致的。

搞清了傩礼与供奉音声、鼓吹乐之关系，我们再来探讨唐代音声人的类别。

《新唐书·礼乐志》载：

唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。[②]

《唐会要》卷三十三·清乐条载：

自唐虞迄三代，舞用国子，乐用瞽师。汉魏后皆以贱隶为之，惟雅乐尚选良家子。国家每岁，阅司农户仪容端正者，归之太乐，与前代乐户，总名音声人。历代滋多，至于万数。[③]

此处是说除了雅乐选良家子以外，其余均为贱隶乐籍。但是，从前面征引过的白居易诗《立部伎》看，虽有此制度，也不尽严格，非奏雅乐的乐工技术差的，便被遣至雅乐部。《新唐书·礼乐志》云："太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐"。同为唐代史料，却是如此不同。如果说白诗是文学作品，那么，作为官修的《新唐书》亦与白诗一致，即奏雅乐者由其他乐部包括俗乐部的人剔出。这与"良家子"奏雅乐说有差距。《唐律疏议》即云：

太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色。[④]

照此，太常音声人"俱是配隶之色"，没有什么例外。《唐会要》卷三十三·散乐载：

神龙三年八月敕：太常乐鼓吹散乐音声人，并是诸色供奉，乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征徭杂科。[⑤]

太常以奏乐供奉的音声人，通过服务于祭祀陈设，严警卤簿等各个方面抵充征徭杂科。音声人是官属在籍专业乐人的总称。《唐会要》与《新唐书》、《唐律疏议》等典籍所记载的音声人，多是对宫廷而言，因此给人以音声人是宫廷中方有的印象。但从敦煌卷子中可知，音声人并非只是宫廷所有，既然是在籍专业乐人的统称，这些人又多属贱

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社 1996 年版，第 464 页。

② 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二十二·礼乐十二，中华书局 1975 年版，第 477 页。

③ 王溥：《唐会要》卷三十三·清乐，中华书局 1955 年版，第 611 页。

④ 《唐律疏议》卷三名例三，光绪十七年春钱塘诸可宝书本。

⑤ 同③，第 612 页。

民，我们有必要对作为乐籍的音声人在州县的作用进行探究。

姜伯勤先生认为：

> 唐宋之际，中国音乐发展的历史经历了一次重要的转折：音乐从皇家教坊、贵族家伎的狭小天地，走向市井庶民社会。音乐从业人员从著籍贱口音声人逐渐演变为勾栏瓦舍的行会成员。在这个转变中，寺院音声人和乐营音声人是一个重要的过渡。敦煌遗书中发现的一鳞半爪的资料，填补了中国音乐史上这一若明若暗转折中的历史空白。①

音乐从业人员“从著籍贱口音声人逐渐演变为勾栏瓦舍的行会成员”，后者是否依旧“著籍贱口”值得探讨。伯勤先生的话语似乎透露出转化之后非贱口，这还要做一些具体的分析。音乐走向市井的确是一次重要转折，但转折之后乐人的身份没有什么本质的变化。

依照姜先生的考证，晚唐时期的敦煌乐人分别归属于三个层面，这就是官府音声人、乐营音声人和寺院音声人。

作为官府音声，在典籍中除了在宫廷中应差，有县内音声的记载，即州县所属的官府音声人；其次是乐营音声人，唐代军旅之中设置乐营，张议潮的归义军驻扎敦煌，敦煌卷子记录与之相符；那么，这寺院音声人需要认真加以探讨。

佛教传入中国以后，寺庙渐渐成为地方性、区域性的文化中心。这在北魏时期达到了一个高峰，诸如《洛阳伽蓝记》等多种典籍中记载了每逢节日庆典，洛阳的多处寺庙中伎乐成群，吸引了无数达官显贵和平民百姓。这种现象直到唐代依然如故。

唐典中记载了寺庙乐舞演出的盛况。这些演出人员虽然也有为僧人者，诸如段善本奏琵琶的故事，但多数是非僧非尼的专业乐人。依佛教的戒律僧尼不能演奏世俗音乐，那么，在寺庙中演奏音乐的人究竟是何种身份呢？这从敦煌文书中得以破解。

伯勤先生认为，“唐代寺院的戏场、歌场中，演出者有两类人，一类是延请教坊的乐人，如所谓‘去年西京寺，众伶齐讲筵’，一类是出动寺院本身训练的音声，如宋璟《请停仗内音乐》疏文中即有：‘十月十日、十五日，承前诸寺观，多动音声。今传有仗内音声，拟相夸斗’。在敦煌，寺院设乐的担当者主要是前述两类中的后一类——寺属音声人”。这显然是说寺庙中的音乐活动是由音声人所为，而非僧尼。“讲筵”者非僧尼，而是“众伶”。作为律寺，既然不允许僧尼奏乐，而音乐歌舞又成为礼佛和吸引信徒的手段，由寺庙主持的多种典礼仪式也需要音乐，为了解决这一矛盾，由寺庙豢养一些寺属音声人是非常必要的，因而形成了非僧非尼，但又隶属于寺庙的奏乐群体，其实是寺户的一种。他们平时耕种作为庙产的土地维持生计，并以为寺庙执事奏乐的形式充

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社 1996 年版，第 509 页。

当地租。而寺庙也常为这些人支付酬劳。他们的具体身份，姜先生认为应该属于贱民阶级的半自由人。

敦煌遗书中有不少寺属音声人的记载。姜先生在文中作了辑录。

敦煌寺属音声人简称音声。P.2613 号《咸通十四年（873）正月沙州某寺徒众常住交割历》中有：

故破鼓腔贰　内壹在音声

紫檀鼓腔壹　在音声

这是说寺院常住财产的乐器，保存在寺属音声处。又如 P.4542 号《某寺破历》中有：

廿三日，出麦贰斗，粟叁斗，充与音声。

S.6452 号《破历》中有：

廿七日，酒一瓮，李僧正对与音声。

廿九日，酒三斗，音声就店吃用。

P.4542 号《某寺破历》中有：

十五日，出粟壹斗，充音声。

廿三日，出麦贰斗粟三斗，充与音声。

廿九日，出粟肆斗，充与音声。卅日，出粟伍斗，充与音声。

二月一日，出麦五斗粟五斗，充音声。

从上件残卷中，得知某寺自一月十五日至二月一日半月中，五次出麦粟供音声人，由此可知元宵节即上元节后寺院音乐活动之频繁。此外，如 S.6064 号《未年正月一日至十六日报恩寺入破历》（九世纪前半）中，有：

〖正月〗十一日，麦一十石，乞音声。

这笔支出，系以麦十石作为音声人的资费。

敦煌寺院为什么需要一支寺属音声人的队伍呢？

一个重要的原因是，按严格的唐代律令和正统的内律，僧人是禁止从事音乐演奏的，所以寺内音乐的陈设，必须借助音声人。

如：《唐六典》卷四《祠部郎中员外郎》有云：

〖若僧尼〗作音乐、博戏，毁骂三纲、凌突宿者，皆苦役也。

内律中也有关于伎乐的禁制。道宣撰《量处轻重仪本》“次解第二制不听畜物”条有云：

三，伎乐众欢具：《律本》云，受十戒者，不应观听伎乐等。《善见》云：若施乐器者，不得捉，得卖。第三制者，伎乐荡逸之器。本非眼人所怀，闻音尚制有愆，何况眼观无罪。正制不令身触，为遗著心，今便亲自鼓持，理自耽醉，故有涕

零垂泪，解体遗神。俗士号为俳优，良有以也。既道禁弥塞，过滥特深，理宜焚毁，用旌惩革。然俗生欢美释怒，除纷微有供福之缘，薄展归依之相，必有宜将出卖，预顺正论通文。

《量处轻重仪本》是一部处理亡僧遗产的内律。该书还规定，亡僧遗产中的“诸杂乐具”“律断入重”，即收归常住所有。“诸杂乐具”有四类，第一类是“八音之乐”（即金、石、丝、竹、匏、土、革、木等八种质地的乐器）。第二类是“所用戏具”，“谓傀儡戏、面竿、桡影、舞狮子、白马、俳优传述众像变现之像也”。第三类为服饰之具。第四类为“杂剧戏具”。该书说：“已上四件并是荡逸之具，正乖念慧之本，宜从重收，然僧非贮畜之家，执提非无过咎，宜准论出卖得钱，还入僧中随常住用”。

这就是说，僧尼不仅不准演奏音乐，也不应该贮畜乐器和俳优演出的各种道具。

大体说来，僧尼八戒中，其中一戒为“不得歌舞作唱，及故往观听”。十戒中，亦有一条戒律为“离作歌舞及往观听种种乐器。”内律有“制听”“歌”的规定，略谓：“歌，若今唱曲子之类也。律云，有五过，一、使自心贪。二、令他起著。三、独处多起觉观。四、常为贪欲覆心。五、令诸年少闻，常起爱欲反道故”。

姜伯勤先生强调：我们要澄清唐代寺院僧人参加音乐演出的流行说法。事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。的确，在《乐府杂录》中，我们看见唐庄严寺僧段善本是一琵琶演奏高手，这说明唐代内律的松弛。但敦煌寺院多系律寺，律文对僧人作音乐有禁制，正是在这一背景下，寺属音声人应运而生。

寺属音声人大体有如下任务：

一、节庆时在寺院歌场作乐。

二、参加节日行事及祭祀中的音乐活动。如S.4705号《某寺破历》中有：“（寒）食踏歌羊价麦九斗，麻四斗”，“又音声麦粟一斗”。说明寺院也有参加寒食踏歌的支出。又如P.4967号《儿郎伟·驱傩》，末句为“今夜驱傩之后，直得千祥万祥”，后署“音声”二字，则音声亦参加驱傩即赶鬼的例行活动。这类音声可能属于官府，也可能属于寺院。

三、在行像行列及宗教巡行中作仪仗；在安伞、窟上供斋等法事中陈设音乐。如S.2146号《行城文》中有：“尊卑雾集，大小云奔。笙歌竞奏而啾嘈，法曲争陈而槽揆(拨)”。P.3728号《行城文》谓：“经梵寥（嘹）亮，箫管啾嘈”。S.2146号《布萨文》云：“清梵共笙歌而合响”。P.3405号《正月十五日窟上供斋文》：“佛声接晓，梵响以箫管同音。宝铎弦歌，唯谈佛德”。P.3405号《安伞文》云：“梵音以佛声震地，箫管

弦歌，念诵倾心，共浮云□争响”。僧人作梵一般只用鼓、铎等打击乐器，配以清唱的梵呗。上引文书中出现了琵琶、笙、箫、弦乐器等，根据僧人不得使用多种八音乐器的戒律，则反证出上述活动中有寺院音声人的参加。

四、在宴饮时陈设音乐。如《入唐求法巡礼行记》记开成四年闰正月三日，“当寺庆僧正入寺，屈请寺老宿于库头官茶官饭，百种周足，兼设音声”。敦煌文书中有些寺院音声人在酒店的支出，疑与此有关。

又据饶宗颐先生研究，净土宗五会念佛所用音乐亦以琵琶为主（参见 P.2250 号卷子）。既然僧徒禁用乐器，推想在法会演奏琵琶者亦为音声人。

唐代乐人、音声人俱属贱民。由此可证敦煌寺属乐人也是寺院隶属依附人口寺户的一部分。因为唐代寺院中不乏以净人（寺院依附人口）、家人（贱口）充作设乐子弟的先例。如《续高僧传》所载唐京师清禅寺《慧胄传》中有：

> 寺足净人，无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞，美至节日，设乐像前，四远间欢，以为欣庆。故家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。

从前引《乐人奉仙牒》本身，也可证明这些乐人实是相当于净人、家人的寺户。其中讲到奉仙等乐人“突课差科，优矜至甚”。又谓“数朝惶怖，希其重科，免有悚遗，却加重赏”，这些话都反映出，寺属乐人被“优矜”（减免）的“差科”（力役）和“突课”（地租），原是一般寺户所必须负担的“重科”，只因为他们演出了音乐，被寺院减免。原来，唐代近乎杂户的乐人，也在州县受田，然后以上番形式到太常寺上番。唐制规定，“凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数，而分番上下”。乐人在均田制下受田并免征徭杂科，因为其上番设乐相当于执役。由此可见，敦煌寺属乐人，他们是附着于土地、参加劳动的寺户，但其上番设乐，则作为其应交纳的力役地租的替代物。因此，寺属乐人音声是作为半自由人的寺院依附人口，其地位略相当于唐代社会中的贱民。[①]

对唐代敦煌音声人深入研究的还有张弓先生。他认为：

> 敦煌秘籍中有关佛寺“乐人”“音声”，以及寺藏琵琶谱舞谱资料，则不是史影。它是真实的历史。它是那场波涌西陲佛寺的乐舞之潮遗留在历史沙滩上的生动化石。唐代的工乐艺人主要是两大类：习各种乐器的“乐人”与“音声”，就属于这两类艺人。

张弓先生征引了敦煌文书中的大量资料说明：乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科[②]。

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社 1996 年版，第 509～526 页。

② 张弓：《汉唐佛寺文化史》（下），中国社会科学出版社 1997 年版，第 860～861 页。

借助于《大唐六典》、《唐会要》、《唐律疏议》等文献我们对宫中音声制度加以梳理，敦煌遗书的再世，使我们得以清楚唐代寺属音声人与乐营、地方官府音声人之间的关系。音声人，是唐代贱民阶级中以奏乐为生计群体的总称，既然“至于万数”，则说明均可以视其为在籍乐人。

唐代从事军礼、国家大礼的驱傩仪礼中主要群体是归属于太常寺太乐署、鼓吹署治下的乐籍音声人，所用的音乐是鼓吹乐，这是唐代驱傩仪礼的主要特征，从宫廷到地方官府的傩礼均如此。由此我们再从驱傩仪式的市井民俗化角度看宋代以后演化为迎神赛社的祭祀典礼，以及乐户在其中所处的位置，便可看出两者之间的内在联系。

就中国音乐文化从唐至宋的转型，已经有多位学者从不同层面进行了论证。我们所探讨的驱傩与迎神赛社之间乐户职能的转化也与文化的转型有着相当联系。既然驱傩与迎神赛社都是乐户音声人的主要任务之一，那就要看这两者之间的内在联系。首先，从驱傩到迎神赛社，是国家祭祀向此种祭礼市井民俗化的转化；其次，两者之间祭祀的神灵与驱除的鬼怪有着相当的一致性；再次，乐户们在其中职责的一致性，还有就是均为鼓吹乐属下的音乐形态。当然，唐代的祭祀仪式主要归属太常寺，而宋代以下乐籍与教坊有着相当密切的联系。但这并不表明两者之间的非同一性，毕竟自宋代始教坊又回归太常。

近年来，山西学者对传统音乐文化的发掘与整理研究工作，取得了令人瞩目的成果。与传统音乐文化相关的主要体现在：

> 感触民俗文化的脉搏，发现“傩”与“赛”原是同宗。傩坛与赛场奉祀的自然神、祖先神均属同一神族谱系，只是到赛的时代，人根据自身生活意向又创造出一些“世俗神”忝列于供奉的行列。这是人类与大自然关系改善而引起宇宙观发生变化的反映。……傩与赛是在不同历史层面上的产物；但它们的“血统”是衔接贯通的，事实上在赛事活动中遗存着许多傩的文化基因。①

赛社古抄本《听命文集》和《赛场古赞》中以同样文字讲到赛社来历：

> 夫享赛神祇者，春祈秋报，属于今者。祈一年之雨露，报一年土功之养长，此系祈赛报赛之说。享赛出自大宋幽州。赵上皇夜梦穿青穿白二位将军，手取弓箭将二目射了。次日早朝，双目疼痛，对众臣说了此话。众臣圆梦：此事原系龙虎二将施威，诸（主）天下龙神不喜，速速享赛神祇。享赛之后，二目即痊。传旨着天下百姓春秋报，享赛土神。出自赵上皇遗留此事，传留后世，至今不绝也。②

享赛神祇，目的在于“祈一年之雨露，报一年土功之养长”，赵上皇射目只是附会。“赛”的称谓比较早，可溯至汉代。《史记·封禅书》载：“冬赛祷祠”。这是说在冬天要

---

① 杨孟衡：《三晋古赛的深层开掘——代编者语》，参见《中华戏曲》第七辑，山西人民出版社1988年3月。

② 参见李天生：《〈唐乐星图〉散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

举行“赛”以向社稷和宗祠祈祷。唐肃宗时期的诗人刘景复《梦为吴太伯作腾儿歌》其序云：“吴郡太伯祠，市人赛祭，多给美女以献”。都说明赛祭是自汉代以来一直延续的祭祀传统，所谓“享赛”和“赛祭”其实是一回事。

唐大历十一年（776）立于山西娘子关妒神庙的“妒神颂碑”有如下记述：

……自古及今，非军则县，未尝不揆月撰日备其享礼。春祈秋赛，庶乎年登。巫觋进而神之听之，官僚拜而或俯或仰。既而坎坎伐鼓，五音于是克谐；峨峨侧弁，三军以之相悦。……且河北数州，山西一道，或衣以锦绣，或奠以珍馐，无昼夜而息焉，岂翰墨之能谕。咸以商者求之而获利，仕者祷之而累迁，蚕者请之而广收，农者祈之而多稔。不然，则奚能远迩奔凑，奉其如在。[①]

这比较清楚地反映了唐代人们对赛祭的观念，祭赛之中“坎坎伐鼓、五音克谐”，春祈秋赛反映了人们一种良好的愿望与精神上的寄托。悠悠上苍，天地鬼神，在农耕文化时代人们的信仰观念于斯。

春祈秋报以酬神，佑护一方的风调雨顺和平安，是人们良好的愿望。作为一方的父母官，每年都要参加此种仪式和祀典，这其中最重要的祀典即是对百姓赖以生存的土地的“后土”的祭祀，在州县由官员主持，在村镇则由德高望重的社首担纲，而仪式的重要参与和表演者是乐户。皇天后土，国泰民安。

“社”，本指“土地之神”；亦具体指为“后土”。《册府元龟》载：（唐玄宗天宝元年）（742）十月戊寅，诏曰：

社为九土之尊，稷为五谷之长，春祈秋报，祀典是尊。[②]

《大唐开元礼》曰：

仲春、仲秋上戊，祭太社以后土氏配。祭太稷以后稷氏配。[③]

其实，“社”是对诸神祈求的一种祭祀活动。社祭从官方走向民间，社会中各阶层的人士都从祭赛中得到一种满足，一种心灵的慰藉。祀典中以乐酬神，成为千百年来沿袭的传统。

从对祭赛内涵的分析看，宋代以下迎神赛社是驱傩仪礼和祭祀诸神的集合体，或称是驱疫禳灾与祈求神灵护佑五谷丰登风调雨顺等祭祀观念在宋代的合流。合流之后的祭仪称谓是“迎神赛社”。如伯勤先生所云，驱傩仪礼有一个从国礼、军礼向市井民俗过渡的过程，这个过程发生在晚唐以后。迎神赛社是将古老的赛祭和向市井民俗发展的驱傩仪礼结合起来，在宋代给予新的名称，这便是迎神赛社或称迎神赛会。这种新的称谓，实际上是将两种古老的祭仪有机地统一。在山西、甚至全国的许多地方仍然保存有乡傩的余续，但

---

① 参见李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

② 同①。

③ 《大唐开元礼》卷一，民族出版社2000年版，第16页。

不可否认，作为迎神赛社者，的确是将唐代以前的驱傩仪礼和社祭的成分包括其中了。

李天生先生将汉代驱傩仪式中的内容与迎神赛社的仪式内容作了具体的比较分析：

据《后汉书·礼仪志大傩篇》载："其仪选黄门子弟十岁以上，十二岁以下者百二十人为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣，朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角，以逐恶鬼于禁中。……凡使十二神追恶凶。赫女（女通汝，指恶凶）躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮。因作方相于十二兽舞。"无独有偶，赛社中也有类似表演。《唐》本所记杂剧中有一剧《鞭打黄痨鬼》，据办赛老人冯贵钰谈其大意：届时一人穿红裤头，全身缠裹黄布，是为"黄痨鬼"，后面有扮为红脸和黑脸的两员大将，分别称为"方相"、"方弼"（据说属镇殿将军）执戈，追打其跑四街，最后追至赛场，绕香亭，追上舞台。此时舞台早有准备，一扮"阎王"爷者开审，将黄痨鬼用绳索高高吊起，"剜眼"、"开膛"、"下油锅"折腾一番，最终将其"彻底消灭"。两相对照，不难看出这也是源于驱傩的戏剧表演。而且黄痨鬼的拟人、人格化的表演及其简单的故事性，又和汉代百戏中的《东海黄公》、三国时的《辽东妖妇》或有相通之处。[②]

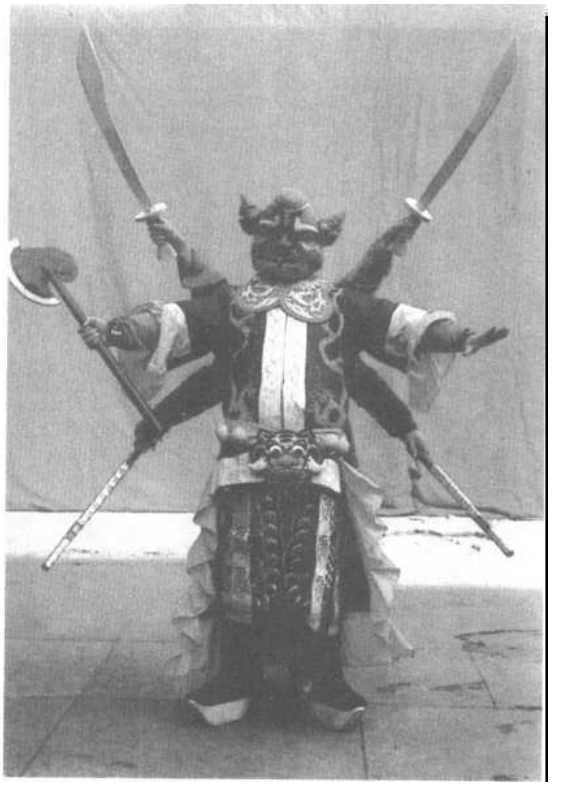


图 53 上党乐户演出佛教傩戏《监斋》中的三头六臂神[①]

类似的相通之处还有许多，可见两者之间有着千丝万缕的关系。

对于驱傩仪礼，唐代礼典以及敦煌文书中都明确指出其主要参与者是太常寺所属的在宫廷和地方官府以及军队乐营、寺属的贱口音声人；而作为迎神赛社，多种资料显示乐籍中人是为参与的主体。可见，无论驱傩仪礼还是迎神赛社，在这些祀典仪式中酬神

① 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社 1999 年版，图 75，杨上摄影。

② 参见李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

驱疫，乐籍中人均为主要的角色。当两种仪礼合流之时，他们的角色未变，只是其内涵更加丰富，从职能上讲，完成了由前者向后者的自然转化。

《隰州志》载：神庙中，集乐户歌舞神前曰赛。而傩则“是一种利用歌舞形式进行驱鬼酬神的宗教祭祀活动”。金皇统二年（南宋绍兴十二年，1142）七月二十五日立于忻州西南独担山的《独担灵显王庙碑》记：

> ……自建郡以来，唯斯神者载在祀典，著成国策，与郡同时而立。……是以国家享承承之佑，命官僚之清者诣祠以典祭，设为定制；乡里蒙永永之休，选祀巫之恭者扣庙以宰烹，立为常式。从初至今，传习尤肃。故或祭而饮福者，不敢肆意以淋漓；或舞而献歌者，不敢恣情而激烈。……每岁春秋二时开筵设席，命优倡之妙者奏钟鼓笙篁之间，陈觥嘉髓之味奠与神座。其于座者，半千余人。而四方来观者，常逾数倍。诸荣聚无复加焉……（《山右石刻丛编》）

此条史料的重要性在于，其一是说春秋二时的祀典是国家的定制，而乡里如法是为常式，有着自上而下的一致性；其二则是祀典必有“优倡之妙者奏钟鼓笙篁”，所谓优倡者，历史地看，应是在籍乐人无疑。

图 54　乐户在迎神赛社时戴的面具

说上党地区迎神赛社的风俗盛于宋金时期，可以从多处相关的庙宇碑记中得以证实。李天生先生记录下长子县八里洼一座古庙清康熙四十一年的重修碑记：“神威赫奕，千秋萧瑟。祀之，瞻前后左右一十四村。报功报德，轮转享赛，至今仍然。考其所自，不计何代，创建门石有‘明昌五年’之记。”由此可见在金章宗明昌五年（1194 年），属于金邦的上党地区已经盛行赛社了[①]。

地方官府和民间组织的迎神赛社既然为常式，则非一时一地，而是各地均要组织。《隰州志》云：“南门东岳庙三月二十八日，西门三义庙四月初八日，北门龙王庙四月十三日皆有赛”。即相同地区每年要举行数次，且各庙“赛”的时间也不一致。据《泽州

① 参见李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

古代文化荟萃》一书，仅阳城一县即有临涧、苏村、柴村等十二社及北崛山十二社赛（每次办赛由一村主持一年，十二年轮转一次），李邱、董村的五社赛，郭河、西沟赛，王曲、北任庄赛，宜固赛，城关四月十八东王殿赛，东关五月十三关帝庙赛，黄龙庙八社四月初五赛等等。每个赛事除有乐户吹奏迎“神驾”，还有许多堂八音会、故事、装伞、摇旗、十二匹“神骡”、铳手等社火活动，规模之大可见一斑[①]。嘉靖《尉氏县志》卷一·岁时：“赛城隍之神。庙中盛设祭品，张乐，男女剧戏，宴赏亦盛。”三月二十六、二十七、二十八三天，“赛东岳之神于其庙，如前仪”。五月十三日，关公庙赛神，仪如前[②]。

《云中郡志·方舆志·风俗》（清顺治九年，1652）载：

> 四月八日，赴北岳庙焚香进纸。铺行各行于关帝庙献唱数日。……五月……十三日，营官治祭，享祭伏魔帝君庙，凡三日，鼓乐不绝。……乡村，三月春祈，八月秋报神庙前，扮乐赛享。

这显然是说当地的军队中的营官也要参与这些民俗活动，鼓乐人员当是营户了。云中即是大同一带，为明的北边，营户云集。我们在前面已经有比较多的分析。

值得注意的是，在山西，所谓迎神赛社者，多是在神庙中进行，诸如关帝庙、东岳庙、圣母庙、黄龙庙、法王庙、二仙庙等等，虽然有些庙宇诸如圣母庙有道教的色彩，但更多是非佛非道的民间神庙。其实这也是传统的延续，前面提到的唐肃宗时吴郡祭太伯祠者，亦是神庙。冯俊杰先生云：

> 中国古代的戏台，很早就成了神庙建筑不可缺少的组成部分。除佛寺外，其他庙宇没有戏台庙貌就不算完整。……每一座庙宇都以某一主神为中心，然后实用主义地拉来许多神灵，构成一个圆满自足的神系。古代农村以及大多数城镇戏台，就坐落在此神秘文化的小背景中。[③]

以乐户为主角的春祈秋报雩祭求雨的迎神赛社正是在神庙中进行的。平顺县东河村九天圣母庙中保存的16通从宋到民国期间与迎神赛社相关的碑刻之中，多处记载了修建“舞楼”、“俏舞楼”的情况，于宋建中靖国元年（1101）所立的《潞州潞城县三池东圣母仙乡之碑》中即有“千千年为宫商之院，万万春作锦乡之郊”、“丝竹无穷”的描述，可见自宋代这里已经是迎神赛社之地。清光绪元年（1875）同庙碑刻《东峪庙重修舞楼赋》中，依然可以看出作为迎神赛社之地乐户们演出活动的盛况。“移来天上琼宫，成

---

① 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》经济日报出版社1989年版，第46页。

② 嘉靖《尉氏县志》卷一·岁时，载陈宝良：《中国的社与会》，浙江人民出版社1996年版，第403页。

③ 参见冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社1999年版，第14页。

就人间玉宇。镜花水月，即是而求幻境奇观，当前可睹。匾悬‘阳春白雪’，长唱《阳春白雪》之词；牌挂‘广寒清虚’，恍游广寒清虚之府。缅梨园之子弟，尽态极妍，被优孟之衣冠，式歌且舞”。同一碑上，还记载了当时赛社之时的盛况。

四景神车不记年，八村五社会流转。赛期例十三春暮，宴酒先尝二月天。廿四马楼排列后，几重社鼓列当前。东下南北西轮转，崇奉丹霄太乙天。[①]

李天生先生认为，“赛社中供盏演出节次基本和宋金宫廷宴乐相仿”[②]。他注意到，《宋史·乐志》载“每春秋盛节三大宴”中有小儿队舞，女弟子队舞等，这些是迎神赛社中的重要组成部分。我们在这里所要梳理的是从队舞到队戏的演化。

队舞，是唐代大型乐舞中之一种，在宴乐歌舞和祭祀典礼仪式音乐中均有使用，诸如小儿队和女弟子队等等。此种形式对后世产生了相当大的影响。小儿队，由乐籍中的孩童组成，在驱傩祭祀的场合所用的小儿队又称作侲子，《乐府杂录》云：

侲子五百，小儿为之，衣朱褶，素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。

儿童在多种场合进行乐舞表演成为一种时尚。在祭礼中用儿童则更为经常，已经成为定制。从沙州的傩仪记载中可以认定。

P.4640号《唐己未年——辛酉年（899～901）归义军衙内破用布、纸历》(17) 有：

又支与乐营使张怀惠助葬粗布两匹。

同日，支与音声张保昇造胡滕衣布贰丈肆尺。

〖二月〗十四日，支与王建铎队武舞额子粗纸一帖。

这是讲敦煌沙州归义军乐营中事。据姜伯勤先生的考证：从“音声张保昇”支用“造胡滕衣布贰丈肆尺”，可知是用于胡腾舞舞服的开支，唐代诗文中有关于胡腾舞的描述，如唐刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》，记述舞者为石国男儿，衣衫双袖小，有尖顶绣花小帽，着束腰小带。李端《胡腾儿》谓，舞者为“凉州儿”，其衣衫为“桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂”。元稹《西凉伎》中有“狮子摇光毛彩竖，胡腾醉千筋骨柔”。或谓西安东郊苏思勖墓室东壁乐舞图，即唐代胡腾舞，舞者头裹白巾，窄袖长衫，黑腰带，黄靴。总之，归义军乐营属下的音声，曾制作胡腾衣，作为胡腾舞表演的服装。

就队舞，姜先生亦有考：前引账目中有“支与王建铎队武舞额子粗纸一帖”。“武”

---

① 参见冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 14 页。

② 李天生：《赛社祭礼与乐户伎乐》，载（台湾）《民俗曲艺》第 115 期第 214 页。

字衍。唐《教坊记》谓："择尤者为首尾，首既引队，众所属目。"王建宫词中有"舞头"。《宋史》卷一四二《乐志》谓："队舞之制，其名各十"，小儿队凡七十二人有柘枝队、剑器队、婆罗门队、醉胡腾队等十种，女弟子队凡一百五十三人，有菩萨蛮对等十种。该《乐志》有云：

> 四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银鞊鞢，戴毡帽。

此醉胡腾队又见于《文献通考》，是队舞的一种。归义军乐营既有胡腾舞，那么，想它是醉胡腾舞。另外，关于制作额子一事，查《宋史·乐志》中女弟子队的"拂霓裳队"，"戴仙冠，红绣抹额"。想额子即抹额。不过我们仍无法查实前引账目中的队舞是何种舞蹈。仅能知道队舞的形式曾经存在于沙州归义军时期。

这清楚地说明唐代的队舞使用比较普遍。从沙州归义军大量使用伎子的情况看，这里应该有小儿队，而且表演的是胡腾舞。

那么，何以演化为"戏"的概念呢？

其实，戏，其初始的概念是与后来不能完全等同。诸如"百戏"，则是如《太平御览》引《说文》曰："戏，相弄也"。《尔雅释诂》："戏，谑也"。朱熹说："傩虽古礼而近于戏"，这是一个十分意味深长的看法①。这显然是说傩有戏谑的意思。但正是这种百戏相弄，戏谑的表演逐渐向戏曲之戏过渡。队戏是这种过渡初期阶段的产物。正是队舞在应用之中有戏谑成分，导致了向队戏演化。队戏与队舞，这两个概念在迎神赛社之中是混同使用的，其实，在迎神赛社中队戏就是队舞，队舞与队戏，显然承继了唐代大型歌舞的传统，同时也有仪式典礼的成分。只不过队戏者应该是具有一定故事性和情节性，队舞的形式显然包括在其中。《宋史·乐志》载：

> 每春秋盛节三大宴，第一，……庭中吹筚篥……作《倾杯乐》，百官饮，作《三台》……。第二，乐以歌起……第四，百戏皆作……第六，乐工致词……第七，合奏大曲……第九，小儿队舞，亦致辞以述美德。第十，杂剧……第十四，女弟子队舞……第十五，杂剧……第十九，用角抵，宴毕。

再看《金史·礼乐志》：

> 初盏毕，乐声尽。坐至五盏后食。六盏、七盏、杂剧。……至九盏下酒毕，教坊退。

又据《三朝北盟会编》所引《宣和乙巳奉使行程录》证实："酒三行，则作乐，鸣钲击鼓，百戏出场。有大旗、狮豹……杂剧等，服色鲜明，颇类中朝。"其宴乐大体顺序也是先有"乐声"，酒三行以后再有"杂剧"，而且"颇类中朝"。

赛社中的供盏节次，……第一盏为吹奏《寿南山》之类曲子，第二盏"靠乐歌唱"，

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社1996年版，第517页。

第三盏为“舞”曲破，即演“衬队”。四盏以后“各无所管”，出戏、杂剧均可。但最后必须是“杂剧”。笔者又曾走访过当年在长子县城办过赛的主礼先生，现年八十岁的冯贵钰（小名咪子）。据讲，如果是头场（供七盏），一般于三盏、六盏衬两回队戏；正场（供十二盏），则于三、六、十一盏衬三回队戏；若是末场（供八盏）则于三、七盏衬两回队戏。总之，最后一个衬队要放在当天供盏结束的前一盏，然后末盏合唱收队。其供盏节次大体于宋金宫廷宴乐相仿。而且供盏中有类于参军色的前行，同样手执“竹杆子”，念致语，勾放队，负责“开呵立盏”。比如第三盏，据《听命文集》等本所载的供盏文字，前行先念四句诗，接着又念：“吹头盏、唱二盏、少不得舞三盏。”然后接“妇人对（队）舞，”（实即队戏，《王子高六么》属其中之一），“补空”节目为《再撞再煞》。该盏结束时，前行又有四句诗：“尧王圣明君，四海罢烟尘。吾王多有道，上献舞乐神。”这和宫廷“小儿队舞”中参军色作用、念语更具体相似。

杨孟衡先生辑录了八十年代以来包括《唐乐星图》在内的十四种古赛资料抄本，他认为：“新发掘的这一批古赛资料，以‘乐星图’为主干，其它本为支脉，形成有机组合的整体，纲目有序，网络分明，全面系统地展现出三晋古赛的历史面貌”。迎神赛社的核心在于“礼乐祀神”。明·侯九臣《重修尧舜禹汤之庙记》云：“飨祀之说□于礼，流而为迎神赛社之风。”历史地揭示了迎神赛社的衍化轨迹。“国之大事在祀与戎”（《左传》）。民间的赛祭，是古代国君庙祀仪制向广大农村的延伸。……代代递传，形成了民间祭祀传统的“典章制度”。这是漫长的农业社会以村社经济为基础的上层建筑，也是农民大众群体意识外化的物质形态；它包含着古代的政治、经济、伦理道德、文化艺术等方方面面，是容量极大的民族文化载体。依杨先生的看法，迎神赛社祀神以歌舞，源自远古巫祭。从现存古赛资料中看到，大曲歌舞、词调小令、杂剧院本，尤其是“前行赞词”中许多罕为人见的艺术品类，别开生面。……古赛文化是歌舞相兼的戏曲艺术借以生发的渊薮[①]。的确，从唐代的队舞到宋代的队戏以及生发于山西武乡等地的参军戏等等，都与赛祭文化有着密切的关联。

乐户们无论在唐代宫廷举行的驱傩国礼，还是宋代以下市井民俗的迎神赛社吉礼祭仪中，自始至终都是主角。繁复的礼仪程式有着丰富的文化内涵，音乐作为仪式的兴奋剂和黏合剂贯穿始终。娱神娱鬼娱人，作为国仪国礼，更是他们在宫廷和地方官府中轮值轮训之时的必修课。在体系化、制度化的严格传承下，乐户的职能随着中国文化的转型并没有实质性的改变。

通过本节的讨论可知，无论是驱傩仪礼还是其后的迎神赛社祭祀酬神，均由乐籍中

---

① 杨孟衡：《三晋古赛的深层开掘——代编者语》，参见《中华戏曲》第七辑，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所主办，山西人民出版社 1988 年 3 月。

人为主体。这些礼仪分属不同的历史阶段，其实质是相同的。在宫廷中由太常寺主持，鼓吹部的乐人们作为参与的主体，其承当的角色有着历史传承的一致性，虽然乐户的职能由于文化的转型而在此中有所转换，但本质相同。正是通过再世的敦煌遗书的研讨，使得驱傩仪礼到迎神赛社之间许多模糊不清的环节得以接通，这对乐籍文化的研究提供了详实可靠的第一手宝贵资料。

当本书即将完成之际，我们看到了敦煌研究院谭蝉雪先生的研究文章，从中得知在唐时的敦煌已经有“赛天王”的风俗。按照谭先生的解释赛天王应该是佛俗，是为祈赛军事上的保护神“毗沙门天王”而设。据考从盛唐以来规定州府每月初一祈赛天王，但敦煌自中唐以来却是每月两次。谭先生引述 P.2807 吐蕃时期的赛天王斋文：

……《天王意》：缁侣颙颙，衣冠济济，捧炉跪膝而届神前。吹凤箫，叫羌笛，振万舞，歌九功，如上福田，先用上资龙天八部……

《天王文》：今者栾（缘）道俗二众，其（祈）祷四王，或图像而瞻仰尊颜，或馔香餐而恭行设奠。奏八音于阶下，虔一心于像前，冀灵神而降临……

谭先生列举的敦煌遗书 P.2854、P.4909、S.3074、P.2049、S.1519 均与“赛天王”相关，明确“一月两祭”，“地点就在天王神像前，又称乐天王，所以祈赛时强调奏乐歌舞”。[①] 值得注意的是，这里的祈赛虽然是在寺院，却是“道俗二众”均要参加者，而且，P.2854 张议潮时期的祈赛斋文中有“我都督刺使（史）一承纶旨，竭意增修；每月两时，躬临奠祭”。当地最高的行政长官也要一月两次的亲自参加。由此，结合前面所论驱傩、祭赛为国礼、军礼，其后向市井吉礼过渡。在这些祈赛仪式中，由各地的长尊之人主祭，祈赛时强调奏乐歌舞。奏乐歌舞之人在敦煌是音声人，其后的祭赛亦如此。可见，所有这些在古时均是相通的。

第二节　乐户与鼓吹乐

鼓吹乐，是源自汉代的一种音乐形式。而鼓吹乐恰恰是起源于山西。

汉代器乐的发展，首先应该提到“鼓吹乐”的兴起。据记载，“鼓吹乐”在秦末汉初产生在山西娄烦（今太原市娄烦县）。是避居娄烦，以牧起家的班壹，出入游猎，以财雄边的一种器乐演奏形式。“鼓吹乐”是以打击乐与管乐为主的合奏形式。这一乐种在汉代娄烦兴起以后，各个时代中都在不断的变化和发展着。目前，在山西和全国各地所流传的“鼓吹乐”或“吹打乐”都和汉代“鼓吹乐”有着承继的渊源关系。山西是

① 谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，载《敦煌研究》2000 年第 4 期，第 65～71 页。

“鼓吹乐”的故乡，是“鼓吹乐”的发祥地[①]。

鼓吹乐与乐籍中人是怎样的一种关系呢？《宋史·乐志》说得明白：

鼓吹者，军乐也。昔黄帝涿鹿有功，命岐伯作凯歌，以建威武、扬德风、厉士讽敌。其曲有《灵夔竞》、《雕鹗争》、《石坠崖》、《壮士怒》之名，周官所谓“师有功则凯歌”者也。汉有《朱鹭》等十八曲，短箫铙歌序战伐之事，黄门鼓吹为宴享所用，又有骑吹二曲。说者谓列于殿庭者为鼓吹，从行者为骑吹。魏、晋而下，莫不沿尚，始有鼓吹之名。江左太常有鼓吹之乐，梁用十二曲，陈二十四曲，后周亦十五曲。唐制，大驾、法驾、小驾及一品而下皆有焉。

宋初因之，车驾前后部用金钲、节鼓、拥鼓、大鼓、小鼓、铙鼓、羽葆鼓、中鸣、大横吹、小横吹、筚篥、桃皮筚篥、箫、笳、笛，歌导引一曲。又皇太子及一品至三品，皆有本品鼓吹。凡大驾用一千五百三十人为五引，司徒六十四人，开封牧、太常卿、御史大夫、兵部尚书各二十三人。法驾三分减一，用七百六十一人为二引，开封牧、御史大夫各一十六人。小驾用八百一十六人。太常鼓吹署乐工数少，每大礼皆取之于诸军。一品已下丧葬则给之，亦取于诸军。又大礼，车驾宿齐所止，夜设警场，用一千二百七十五人。奏严用金钲、大角、大鼓，乐用大小横吹、筚篥、箫、笳、笛，角手取于近畿诸州，乐工亦取于军中，或追府县乐工备数。歌《六州》、《十二时》，每更三奏之。大中祥符六年，以其烦扰，诏罢追集，悉以禁兵充，常隶太常阅集。七年，亲享太庙，登歌始作，闻庙外奏严，遂诏：行礼之次，权罢严警，礼毕，仍复故。凡祀前一日，上御青城门观奏严。若车驾巡幸，则夜奏于行宫前，人数减于大礼，凡用八百八十人。真宗崇奉圣祖，亦设仪卫，别作导引曲，今附之。

《两朝志》云：大驾千七百九十三人，法驾千三百五人，小驾千三十四人，人数多于前。銮驾九百二十五人。迎奉祖宗御容或神主祔庙，用小銮驾三百二十五人，上宗庙谥册二百人，其曲即随时更制。[②]

鼓吹乐源自军旅，是军乐。其最初的用途主要是“以建威武、扬德风、厉士讽敌”，进而其用途扩展，用于军中的同时，亦成为朝廷及各级地方官府仪仗、卤簿、祭祀、典礼和筵宴的必需品。各级官员按制享有鼓吹乐人，这便是除御用之外，皇太子以及一品至三品官员均有专用的鼓吹乐人，即“本品鼓吹”，而且规定了具体的享用人数。司徒、开封牧、太常卿、御史大夫、兵部尚书等等都有专列。当朝廷大驾，鼓吹乐工人数不足时，则从近畿诸州、军中、府县乐工备数。这里所透露出的信息既说明皇帝大驾的铺排又透露出诸州府县、军中鼓吹乐存在的事实。

---

① 刘建昌：《中国民族民间器乐曲集成山西卷综述》送审打印稿。

② 脱脱等：《宋史》卷一百四十·乐十五·鼓吹上，中华书局1985年新1版，第3301页。

北魏以下的鼓吹乐人都是在籍者。乐户们的分工不同。有些人专门从事宫中祀典，以礼乐为主；有些人则从事宫廷、军旅中的仪仗、庆典、道路，以及筵宴等。唐代宫中的鼓吹乐，为太常寺属下的鼓吹署所辖，大员们、尤其是地方官府，在宴乐享乐的同时，也要参拜文庙，也要搞祭祀活动，乐人们兼掌雅俗，由此形成了一个庞大的乐人体系，这便是乐籍制度下的乐人。这是地方官府和军旅之中乐户、营户们的职业需要。《大唐六典》中记载了宫廷中鼓吹乐的使用情况：

> 凡大驾卤簿一千八百三十八人……小驾卤簿一千五百人……东宫卤簿六百二十四人。

如此众多的乐工是由各州县的乐籍每年数番的轮值。唐代太常寺的乐工达到数万户，史称“皆番上”。岸边先生认为“属于地方军营从事鼓吹者，即‘乐营’人数，似亦相当多数，此系属于地方军营者，似无法认为其属于鼓吹署耳”[①]。这无疑是正确的。

岸边先生“鼓吹署之乐工，为太常寺乐工之一部。鼓吹之用于军营故，就当时全般音乐文化着想，其势力甚小，而并非音乐之主流也。故唐代音乐系由太乐署所属乐工所推动者，因此一般人所称之乐工多系指太乐署之乐工而言”[②]。这种说法有可商榷之处。

太乐署作为专事礼乐的机构，很难说完全代表唐代音乐之主流。唐代音乐的主流其实是在开放政策大文化背景下的整体形态，即太常寺所辖雅乐（礼乐）、军乐、以及由教坊所辖筵宴俗乐的统一体。鼓吹署所辖虽然是军乐，却被广泛用于大驾卤簿、小驾卤簿、东宫卤簿；军中乐营虽然以鼓吹乐为主，却也要服务于各种筵宴场合。再者，宫廷中鼓吹署由各州县乐工轮值，而地方官府中更是鼓吹乐的天地。因此，从宫廷到地方官府的鼓吹乐保持了相当的一致性。从鼓吹乐所用的范围和层面看，可以说涵盖了除宫廷雅乐之外的大多领域，太常寺为礼乐之司，驱傩仪礼也归在太常寺属的鼓吹署治下，更何况大量的音乐活动是由教坊所担当。所以，岸边先生所论鼓吹乐在当时势力甚小，非音乐之主流，“唐代音乐系由太乐署所属乐工推动者”的观点似有些失之偏颇。当时的乐工并非多指太乐署之乐工，而是太常寺所属乐工的整体。《大唐六典》中讲宫廷中卤簿用鼓吹乐的情况，大驾卤簿与小驾卤簿以及东宫卤簿等等用乐的人数动辄数百上千，鼓吹乐用途广泛，不似太乐署之乐仅仅用于祭祀典礼仪式等固定场合，因此，唐代的鼓吹署作为太常寺中与太乐署并置的两个机构之一，无论是从用途的广泛性以及机构本身的重要性，都可以理解为音乐之主流的重要组成部分，而不会是“势力甚小”，“非音乐主流”者。唐代雅乐是否能够真正代表音乐主流也是很有疑问的。

在宋代宫廷中，就乐工们雅乐（正乐）与鼓吹乐是否得以相兼的问题，一直争论不

---

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第117页。

② 同①。

休，《宋史·乐志》对此记载详备，是以调和而终的。

元丰中，言者以鼓吹害雅乐，欲调治之，令与正声相得。杨杰言："正乐者，先王之德音，所以感召和气、格降上神、移变风俗，而鼓吹者，军旅之乐耳。盖鼓角横吹，起于西域，圣人存四夷之乐，所以一天下也；存军旅之乐，示不忘武备也。'鞮鞻氏掌夷乐与其声歌，祭祀则歈而歌之，燕亦如之。'今大祀，车驾所在，则鼓吹与武严之乐陈于门而更奏之，以备警严。大朝会则鼓吹列于宫架之外，其器既异先代之器，而施设概与正乐不同。国初以来，奏大乐则鼓吹备而不作，同名为乐，而用实异。虽其音声间有符合，而宫调称谓不可淆混。故大乐以十二律吕名之，鼓吹之乐则曰正宫之类而已。乾德中，设鼓吹十二案，制毡床十二，为熊罴腾倚之状。每案设大鼓、羽葆鼓、金錞各一，歌、箫、笳各二。又有叉手笛，名曰拱宸管，考验皆与雅音相应，列于宫悬之籍，编之令式。若以律吕变易夷部宫调，则名混同而乐相紊乱矣。"遂不复行。

元符三年七月，学士院奏："太常寺鼓吹局应奉大行皇帝山陵卤簿、鼓吹、仪仗，并严更、警场歌词乐章，依例撰成。灵驾发引至陵所，仙吕调导引等九首，已令乐工协比声律。"从之。

政和七年三月，议礼局言："古者，铙歌、鼓吹曲各易其名，以纪功烈。今所设鼓吹，唯备警卫而已，未有铙歌之曲，非所以彰休德、扬伟绩也。乞诏儒臣讨论撰述，因事命名，审协声律，播之鼓吹，俾工师习之。凡王师大献则令鼓吹具奏，以耸群听。"从之。十二月，诏《六州》改名《崇明祀》，《十二时》改名称《吉礼》，《导引》改名《熙事备成》，六引内者，设而不作。

绍兴十六年，臣僚言："国家大飨、乘舆斋宿必设警场，肃仪卫而严祀事。乐工隶太常，歌词备三叠，累朝以来皆用之。比者，郊庙行事，率代以钲、鼓，取诸殿司。夫军旅、祭祀，事既异宜；乐声清浊，用以殊尚。钲、鼓、鸣角列于卤簿中，所以示观德之盛，宜诏有司更制，兼籍鼓吹乐工以时阅习，遇熙事出而用之。"有司请下军器所造节鼓一，奏严鼓一百二十，鸣角亦如之，金钲二十有四。太常前后部振作通用一千八百五十七人，而鼓吹益盛。[①]

争论的焦点在于鼓吹乐与"正乐"之间在乐器的使用以及音律方面有不同之处。其实，还是观念在起主导作用。正乐是"礼"的需要，虽然在春秋战国之时即有"礼崩乐坏"之说，但纵观中国封建社会的历史，无论哪一朝代的统治者均要举行多种礼仪活动，将祀天地神灵祖先、祭孔置于至高无上的地位，是非常严肃的事情。因此，专为这些仪式所用的音乐也被视为"雅乐"，其乐器、乐律也是专门设置，其它形式下所用的

① 脱脱等：《宋史》，中华书局1985年新1版，第3303～3304页。

音乐，则不能与其相兼，否则便有“恶郑声以乱雅”之嫌，不合祖宗的规矩。然而，随着人们观念的变化，虽然在宋代宫廷中这一问题被不断提出，却最终还是以乐工雅俗相兼而告终。这便是说，即使是在宫廷中，演奏雅乐的乐工在平时也被用来演奏鼓吹等俗乐，教坊乐工在平时也要习雅乐，也要熟知仪规，遇到国家大飨、严祀之事，一旦乐工不够用，即被顶上，甚至还要从地方官府和军旅中征调，这便打破了严格分治的局面。唐代太常中本来是太乐署与鼓吹署并行礼乐职能，而宋代却将鼓吹乐视为与雅乐相紊，说明宋代教坊回归太常寺后鼓吹由直属太常而向教坊转换，而雅乐也成为教坊乐工所必须参与者。

说雅乐与教坊相关联，《宋史·乐志》的一段话最为清楚：

> （徽宗朝）蔡京主汉魏津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律度，铸帝鼎、景钟。乐成，赐名《大晟》，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。[①]

教坊乐工要习雅乐。但大飨、严祀之事毕竟不能天天都搞，而宴俗之乐却是经常性的。鼓吹乐被广泛用于宫廷、军旅、地方官府的庆典、导引（道路）、筵宴，乐籍人员是鼓吹乐的主要承载者。无论是宫廷、王公贵族门下、军旅以及地方官府中都有这一群体的存在，从而构成一个庞大的在籍乐人体系。正如典籍所载，绍兴（1131～1162）年间，仅太常乐工人数就有1857人，何况还有王公贵族们的“本品鼓吹”，以及军旅和地方郡县的在籍乐工，实在是一个有相当规模的群体。鼓吹乐正是在这种乐籍制度下，在乐户们的代代相承下得以发展传播的，将鼓吹乐与教坊相联系始于教坊回归太常的宋代。

州县与军营中的鼓吹乐人文献中有明确的记载。《演繁露》卷六·鼓吹云：

> 后魏永熙（532～534）中，诸州镇各给鼓吹人，多少各以大小等级为差。诸王为州皆给鼓吹，其等以赤青黑色为次。中州刺史及诸镇戍皆给之。[②]

这显然是说鼓吹乐人由朝廷配送，州一级的建制以及戍边的守将均有之。配为军旅的鼓吹乐人，即归乐营为营户。诸州镇配送鼓吹乐人，是北魏时便有的事情。这从另一侧面印证了州镇乐籍由来已久。

鼓吹乐之为军乐，又名凯乐，用途十分广泛。《唐会要》卷三十三·凯乐条载：

> 太和三年(479)八月，太常礼院奏：谨按凯乐，鼓吹之歌曲也。周官大司乐，王师大献，则奏凯乐。注云：献功之乐也。又司马之职，师有功则凯乐，献于社。注云：兵乐曰凯。司马法曰：得意则凯乐，所以示喜也。左氏传载晋文公胜楚，振旅凯以入。魏晋以来，鼓吹曲章，多述当时战功，是则历代献捷，必有凯歌。太宗平东都，破宋金

---

① 脱脱等：《宋史》，中华书局1985年新1版，第2938页。

② 程大昌：《演繁露》卷六·鼓吹，照旷阁版。

刚，其后苏定方执贺鲁，李勣平高丽，皆备军容，凯歌入京师。谨检贞观显庆开元礼书，并无仪注。今参酌今古，备其陈设，及奏歌曲之仪，如后。凡命将征伐，有大功献俘馘者，其日，备神策兵卫于东门外，如献俘常仪，其凯歌用铙吹二部乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。鼓吹令丞前导分行于兵马俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》、《应圣期》、《贺朝欢》、《君臣同庆乐》等四曲。《破阵乐》词曰：受律辞元首，相将讨叛臣，咸歌《破阵乐》，共赏太平人。……候行至大社及太庙门，工人下马，陈列于门外。据《周礼·大司乐》注云：献于祖。大司马云：先凯乐献于社，谨详礼仪，则社庙之中，似合奏乐，伏以尊严之地，铙吹哗谨，既无明文，或乖肃敬，今请并各于门外陈设，不奏歌曲。俟告献礼毕，复导引奏曲如仪。至皇帝所御楼前，兵仗旌门外二十步，乐工皆下马，徐行前进。兵部尚书介胄执钺，于旌门内中路前导，《周礼》：师有功，则大司马左执律，右执钺，以先凯乐。注云：律所以听军声，钺所以示将威。今吹律听声，其术久废，惟请秉钺，以存礼文。次协律郎二人，公服执麾，亦于门外分导，鼓吹令丞，引乐工等至位，立定。太常卿于乐工之前，跪。具官臣某奏事，请奏凯乐。协律郎举麾，鼓吹大振作，遍奏《破阵乐》等四曲。乐阕，协律郎偃麾，太常卿又跪奏，凯乐毕。兵部尚书太常卿退，乐工等并出旌门外立讫，然后引俘馘入献，及称贺入别仪。俟俘囚引出，方退，伏请宣付当寺，编入新礼，仍令乐工教习，依奏。[①]

岸边成雄先生认为："唐末燕乐、胡乐、俗乐、散乐等娱乐性乃至艺术性之音乐趋于新俗乐一元化方向。但军乐、雅乐及琴乐，并未合流，仍保持各自独有之内容和形式"[②]。雅乐与琴乐如此，但对军乐的解释似不太确切。

《唐会要》卷三十四载：

宝历二年（826）九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎？实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当巳钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。[③]

作为军中之乐，也不完全为了"夸盛军戎"，而有"接待宾旅"的职能，既如此，军中乐营人员所演奏的音乐也不是单纯的。筵宴所需自然是俗乐之类。《唐摭言》载镇边的守将家宴时营妓云集，她们所奏唱者，显然不会是阵前的曲目。军中之乐不可避免会受到世俗的影响。以鼓吹为主体的军乐成为对后世影响巨大、用途最为广泛的音乐种类。

鼓吹乐以其恢宏的气势成为多种场合中的首选。唐人李德裕即有《鼓吹赋》，使人

---

① 王溥：《唐会要》卷三十三·凯乐，中华书局1955年版，第607～608页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第71页。

③ 王溥：《唐会要》卷三十四·杂录，中华书局1955年版，第631页。

得以领略鼓吹在其时的风采：

……感箫鼓之悲壮，每闻兹乐，心焉犹尚，爰有侲童，颖秀含聪，思虑未散，专和发中，繁会曲折，变态无穷，交柮烁电，挥手成风。或累发而碎隐，或徐弁而从容。管孤以嘈嘈，鼓轻投而逢逢。若乃清景研和，嘉客来萃，登高台而互动，对‘芳树’而并吹。见雕鹗之争厉，耸壮士之愤气。急疑朔雁叫于寒烟，惊沙蔽于天地。其始也，若伐木丁丁，响连青冥，喧禽万族，声在崖谷；其纵也，狼羊斗角，奔兕相触，转石振于崩溪，燎野焚于寒竹；其终也，如风飚暂息，万籁皆肃，天地霁而雷霆收，川波静而鱼龙伏。①

唐典中即有鼓吹乐用于丧葬的记载。唐代的鼓吹乐用于葬仪只限于男性高官。皇族中的妇人以及达官之妻室采用，还存有争议。《唐会要》载：

武德六年（623）二月十二日，平阳公主葬，诏加前后鼓吹。太常奏议：以礼妇人无鼓吹。高祖谓曰：鼓吹是军乐也。往者公主于司举兵，以应义军。既常为将，执金鼓，有克定功。是以周之文母，列于十乱。公主功参佐命，非常妇人之匹也。何得无鼓吹？宜特加之，以旌殊绩。至景龙三年（709）十二月，皇后上言：自妃主及五品以上母妻，并不因夫子封者，请自今婚葬之日，特给鼓吹，宫官准此。左台侍御史上疏谏曰：窃闻鼓吹之作，本为军容。昔黄帝涿鹿有功，以为警卫，故枹鼓曲有灵夔吼，雕鹗争，石坠崖，壮士怒之类。自昔功臣备礼，适得用之。丈夫有四方之功，所以恩加宠锡，假如郊祀天地，诚是重仪，惟有宫悬，而无案架，故知军乐所备，尚不给于神祇，钲鼓之音，岂得接于闺阃。准式，公主王妃以下葬，惟有团扇方扇彩帏锦帐之色，加之鼓吹，历代无闻。又准令。主官婚葬，先无鼓吹，京官五品，得借四品鼓吹仪，今特给五品以下母妻，五品官则不当给限。便是班秩本因夫子，仪饰乃复过之。事非伦次，难为定制。参详义理，不可常型。请停谦敕，各依常典。②

当鼓吹乐非只用于军乐，向世俗发展的过程中走出宫廷，成为节庆仪式、婚丧嫁娶中不可或缺的音乐形式之时，其意义的外延便宽泛得多了。

其实，这些制度只是为官员们显示身份地位而设，在民间很可能不会受到太多限制。在唐代，鼓吹乐已经被用于民间葬俗之中。

长庆三年（823）十二月，浙西观察使李德裕奏：缘百姓厚葬，及于道途盛社祭奠，兼置音乐等。闾里编甿，罕知报义，生无孝养可纪，殁以厚葬相矜。丧葬僭

① 参见李来璋：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社1994年版，第7页。

② 王溥：《唐会要》，中华书局1955年版，第692页。

差，祭奠奢靡，仍以音乐荣其送终。[①]

其后鼓吹乐被官府和民众广泛应用于婚丧仪礼，成为不可或缺的风俗。《江宁府志》顾文庄客坐赘语云：

军中鼓吹在隋唐以前，即大臣非恩赐不敢用。旧时吾乡凡有婚丧，自宗勋缙绅外人家，虽富贵无有用鼓吹与教坊大乐者，所用唯市间鼓手与教坊之细乐而已。近日则不论贵贱一概溷用。

《沧县志·礼俗篇》载：

工乐，专业乐工，以应婚丧之雇用，俗名吹鼓手。其乐器以喇叭、唢呐为主部，杂以鼓、笙、笛、管、箫。[②]

鼓吹乐在官事活动中得以广泛地应用，这无论是在官书正史还是野史稗编中都有较多的记述。《洮州府志·典仪》中载“迎诏”仪：“诏敕至日，长官率僚属，备龙亭、采舆、仪仗、鼓乐、出郊迎接。既至，各官具朝服跪道旁，朝使下马取诏敕置龙亭中。启行，众官及仪仗鼓乐前导，引朝使上马，在龙亭后。行至公廨门外，众官先入，文武官分东西序立，候龙亭至公亭中，朝使立于龙亭之东西。……众官排班，班齐，乐作，各官行三跪九叩。礼毕，乐止”[③]。可见，鼓吹乐的确成为从宫廷到地方官府、从军旅到寺庙不可或阙者。就鼓吹乐运用之广泛性，顾炎武说得好：

鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中，而兵由此起矣。[④]

这就是鼓吹乐演化之后在中国传统音乐文化中的实际地位，可见这种音乐形式以及承载这种音乐形式的专业乐籍人员对中国传统音乐文化是何等的贡献。

鼓吹乐作为全国性民族器乐的主要种类，至少在明代已经是如此了。“民间祈雨、安神、还愿、祭辰、立碑、合葬、新塑的佛像、神像开光，名人建牌坊、挂匾，秋后谢土，建房动土、安梁，小孩满月、过生日，老人祝寿，店铺开张，都要请鼓乐班吹奏”。在山西，乐户的后人们以其演奏技艺的精湛，演奏乐曲的传统性，深谙各种与乐相关的民俗程式而受到百姓的喜爱，从而继续活跃在民间，使这一古老的乐种在不断的传承中持续发展。

---

① 王溥：《唐会要》，中华书局1955年版，第692页。

② 转引自《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，中国ISBN中心1997年版。

③ 《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》第32页。

④ 顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》卷五·木铎，岳麓书社1994年版，第168－169页。

第三节 乐户与宗教音乐的关系

如果说，儒学也是一种宗教，那么，宗教音乐，在中国说来主要是有儒、释、道三大类。作为乐户，与这三种音乐都有极大的关系。

作为儒教，在中国文化之中是为主流。封建中国一直以“礼乐文明”著称，与礼相合的乐，是儒教的重要组成部分，形成了一整套的体系。实际上，在封建社会中，雅乐即是儒教音乐，自北魏以下的乐籍中人，是儒教音乐的主要创承者。那么，乐户们与佛教和道教音乐又是怎样的关系呢？

先看佛教。人们常常以佛教传入中国的时间作为佛教音乐在中国的起始，其实，这种认识既有合理性也有一定片面性。要分清楚的是：其一，佛教音乐是否与佛教一齐传入；其二，佛教音乐属于何种性质；其三，各个时期在寺庙中演奏音乐者究属何人？

《晋书·鸠摩罗什传》云：

> 天竺国俗甚重文制，其宫商体韵，以入管弦为善。凡觐国王，必有赞德，经中偈颂，皆其式也。[①]

这是讲天竺国音乐与佛教结合的紧密，也说明音乐成为礼佛的首选。但佛教传入中国时又是怎样的呢？是否在佛教传入之时将佛教音乐也一并传入了呢？

梁代僧人慧皎（497～554）《高僧传》云：

> 自大教东流，乃译文则重，而传声概寡，良由梵文重复，汉语单奇，用梵音咏汉语，则声繁而偈促，用汉曲咏梵文，则韵短而词长。故金言有译，梵响无授。

这即是说，在佛教传入中国的时候，由于两国语言上的差异等多种因素的制约，只是译解了佛教的经文，而“梵响无授”，佛教入华之初其佛教音乐并没有一并传入。在中国所传的佛教音乐，是由佛教信徒们根据当时的中国音乐创作而成，史籍表述清楚。

据说魏陈思王曹植，深爱音律，渔山制呗，梵音汉咏；后世尊他为中国化佛曲的创造者。他对佛教音乐的贡献在于“创声则三千有余，在契则四十有二”[②]。可见，佛曲在中国初创阶段并非由僧尼完成。

齐梁时，佛教兴盛，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”。齐武帝永明七年（489）竟陵王萧子良集京师善声沙门于一处，专门创作研究佛教音乐。这次集会，对以“哀婉”为主要特征的南方梵呗音乐风格的确定，起了重要作用。梁武帝萧衍笃信佛教，且“素精乐律”，他曾利用裁定梁朝雅乐的机会，亲制“《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天

---

① 房玄龄等：《晋书》卷九十五·艺术，中华书局1974年版，第2501页。

② 参见亚欣：《佛教音乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999年送审稿。

道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之”。他所亲定的含有大量佛教内容的梁朝雅乐，给中国后世的清商乐和宫廷音乐以深远的影响①。通过这些文献的分析，佛教音乐在中国的初创时期究竟属于何种范畴，应是比较清楚的了。

《广清凉传·卷上·释五台诸寺方所七》载：

> （魏明帝时）朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻，明帝礼重，召请为此寺尚座。音乐一部，工技百人，箫笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏喧阗，舞袖云飞，歌梁尘起，随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙，曲同维卫佛图。经飞金刚窟内，今出灵鹫寺中。所奏声合苦空，闻者断恶修善，六度圆满，万行精纯。②

这段史料也不能说明音乐是由僧人创制并演奏。从此时段留存的大量石刻、雕塑，尚无一处奏乐者为僧尼的图像。“工技百人”者，究属何人，难以确认。供养人演奏的音乐为何人所创，演奏的内容如何，都不清楚。既然是专门的音乐一部，是否为明帝所赐乐工在供养菩萨时演奏音乐也未可知。以乐礼佛在印度即是传统，但不能说明所奏皆为佛教音乐。

如果以上说法不误，则说明佛乐并未随佛教一起传入。所谓佛乐者，是佛教进入中国后其信徒们根据佛教的教义，由精通音律之人在佛教名义下的创制。王昆吾先生有云：

> “佛曲”是佛教名义下的民间歌舞曲，是乐工之曲。佛曲的特点是同乐工结合，而不是同僧侣结合，因此，西域佛曲并没有随着早期佛教的传入而传入。③

既然不是传入的，在中国的佛教音乐则必是中国人的创作，而且，创作者不一定是僧侣。《乐府杂录·文叙子》便记载了《文淑子》一曲由乐工所撰的史实：

> 长庆（821～824）中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭，状其念四声观世音菩萨，乃撰此曲。

关于佛曲是乐工之曲，是佛教名义下民间歌舞曲的论说，从隋唐时代的情况来看，的确如此。姜伯勤先生从研究敦煌寺院音声人入手作了比较细致的考释：

> 按严格的唐代律令和正统的内律，僧人是禁止从事音乐演奏的，所以寺内音乐的陈设，必须借助音声人。④

《演繁露续集》卷二·诞日设斋用乐载：

---

① 参见亚欣：《佛教音乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999年送审稿。

② 延一撰，陈扬炯、冯巧英校注：《广清凉传》，山西人民出版社1989年版，第55页。

③ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局版第387页。

④ 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年版，第512页。

开成五年（840）以六月十一日为庆阳节，天下州府常设降诞斋行香，城内宰臣与百官就大寺设僧一千人斋，仍许量借教坊乐官充行香。[①]

诞斋行香奏乐的人员，是借教坊乐官为之。这说明当时寺庙戒律禁僧尼奏乐的严格性。孟郊《教坊歌儿》诗明确讲寺庙中的奏乐者为教坊伶人：

十岁小小儿，能歌得朝天。六十孤老人，能诗独临川。去年西京寺，众伶集讲筵。能嘶《竹枝词》，供养绳床禅。[②]

这些教坊伶人进入寺庙的表演，是奉命以乐礼佛的供养人所为。

在北魏乃至隋唐时期，有多处寺庙中演奏音乐的记载，但就实际情况看，寺庙中奏乐的人员大多不是真正的僧尼，而是寺属音声人，或是延请的伶人妓乐。《洛阳伽蓝记》载：

景乐寺，太傅清河文献王怿所立也。怿是孝文皇帝之子，宣武皇帝之弟。……至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟，召诸音乐逞伎寺内。（卷一）

宗圣寺，……妙伎杂乐，亚于刘腾，城东士女多来此寺观看也。（卷二）

石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也。有金像辇，去地三尺施宝盖，四面垂金铃七宝珠，飞天伎乐，望之云表，作工甚精，难可扬推。像出之日，常诏羽林一百人举此像。丝竹杂伎，皆由旨给。（卷三）

高阳王寺，高阳王雍之宅也。……正光中，雍为丞相，给舆、羽葆鼓吹、虎贲班剑百人。贵极人臣。……童仆六千，妓女五百，隋珠照日，罗衣从风。自汉晋以来，诸王豪侈未之有也。出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。（卷三）

市南有调音，乐律二里。里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉。有田僧超者，善吹笳，能为《壮士歌》、《项羽吟》。征西将军，崔延伯甚爱之。（卷四）

（乌场国）国王精食，菜食长斋，晨夜礼佛。击鼓吹贝，琵琶箜篌，笙箫备有。[③]（卷五）

《洛阳伽蓝记》所云均与寺庙相关，但这些寺庙或是遵照皇帝的旨意所建，或是王家、宦官所为。由于北魏的皇帝笃信佛教，自上而下争相效法，国王在寺庙中用歌姬舞女击筑吹笙，意在礼佛，而王家、高官显贵、宦官们除了礼佛的用意之外，更多是显示身份

① 程大昌：《演繁录》，照旷阁版第35页。

② 孟郊：《教坊歌儿》，载《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社1958年版，第36页。

③ 杨炫之：《洛阳伽蓝记》，范祥雍校注本，上海古籍出版社1978年排印。

和权势，其“豪侈”登峰造极，寺庙中演奏音乐者是“天下妙伎”，绝非释教中人。这是佛教进入中国初期在寺庙中演奏音乐者身份的真实写照。那么，唐代的情况又是如何呢？《因话录》载：

> 有文淑僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。其甿庶易诱，释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚嗤鄙之。近日唐僧以名系功德使，不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚，前后杖背，流在边地数矣。[①]

这个文淑僧为“释徒苟知真理”者所“嗤鄙”，为戒律所不容，落得个杖背流边的结局。律法不允许僧人们涉足流俗音乐，在矛盾之中，寺属音声人填补了这一空缺。

姜伯勤先生分析了唐代长安寺庙中有僧人参与表演音乐的现象，认为“这说明唐代内律的松弛”，在律文对僧人作音乐有禁制的背景下，寺属音声人应运而生。的确，作为“律寺”当然要严守戒律，作为变通则有寺属音声人，戒律松弛之时即演变为僧尼参与奏乐。音乐文化的转型，寺庙作为文化的中心的地位，戒律的松弛，使得原先由寺属音声人专司的音乐活动，成为既有音声人，亦有僧人参与的行为。

据陶穀《清异录》记载，汴京大相国寺僧人蓄妓，称“梵嫂”[②]。其实，所谓妓者，除了卖身之外，更重要的是有歌舞女艺人的含义。既然有“梵嫂”的戏称，是否大相国寺的僧众与供养人中的女妓有不清楚之事也未可知。联系到唐代寺属音声人的制度，这些女妓是否为寺属音声人的余绪呢？

我们看到，敦煌、榆林等石窟壁画中的乐舞形象有僧众奏乐者，但这是否为画工艺人们从西域接受的影响，还是凭自己的想象和理念而为之尚不得而知，毕竟唐代敦煌有寺属音声人这一群体。唐代山西的寺庙中绝少见到有着僧衣演奏音乐的场面，明代则明确由僧人参与奏乐。

我们之所以认为有这样一个转化过程，当然不能仅仅从佛光寺和小西天的壁画、悬塑中得以认定。其实，当佛教的多种流派在中国不断传播的过程中，也会进行相关的佛乐创作，并逐渐成熟起来。这应该是在“内律”的不断松弛情况下的产物。在中国佛教音乐的历史上，在五台山普光寺修行的金壁峰禅师是一位非常重要的人物。禅师经历了元末明初的时代，明洪武五年（1372）六月四日终于南京。《清凉山志》载：

> 普光寺，金壁峰藏修处。洪武间敕修，上赐诗以旌之。金公常依华严，制为佛

---

① 赵璘：《因话录》卷第四·角部，古典文学出版社，1957年版，第95页。

② 参见杨海、徐君：《妓女史》，上海文艺出版社1995年版，第67页。

事，梵音哀婉，凡四十二奏，唯本寺袭其法，四方学者于兹灌顶受业焉。[①]

金禅师在普光寺制四十二奏的华严佛乐，其后被朱元璋召至南京，只有普光寺继承了他的创制，因而四方学者们到此来学习华严佛乐的真谛。这种依佛经创制音乐而被广泛传承的情况，应该对明代五台山的佛教音乐产生巨大影响，所以，佛光寺文殊殿明正德年间的罗汉奏乐的壁画以及隰县小西天的和尚奏乐的悬塑应是在此影响下的产物。内律的松弛，皇家的倡导，当是和尚参与音乐演奏的直接原因。

这里应该辨清的是，佛教华严宗与净土宗、禅宗、法相宗等派别，其经文念诵中带有音律感的梵呗、赞咏等属于无伴奏的清唱，这与寺属音声演奏的供养俗乐在内涵上有相当的差异性。前者是诵经中的“音乐”，后者则是在诵经之外的演出行为，如姜伯勤先生所论，“设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。”两者同是可纳入音乐之范畴，确有内涵上的不同。我们认为：应该将诵经之“音乐”与诵经之外由供养人演奏的音乐区分开来。既然敦煌寺庙中有专门的音声人，那么，我们有理由相信，五台山这一佛教圣地也应有这一群体的存在。在敦煌写本中见到的唐代五台山歌辞四种者，属于非经文的音乐行为。所谓《五台山赞》（十八首），《长安词》（四首），《大唐五台曲子五首寄在〖苏莫遮〗》（六首）以及《辞娘赞》[②]者，均应是由信佛之文人雅士抒怀、或由寺院组织相关人士为向大众劝化之用所作，由寺属音声人演唱。以《苏莫遮》牌子作的六首词、《五台山赞》（十八首），均是歌咏五台佛教圣地，显然不是佛经；《长安词》与《辞娘赞》，虽可称为佛教歌辞，却非佛经，这都说明应该将佛教诵经“音乐”与非诵经的礼佛音乐加以区分。而寺属音声人很重要的工作之一就是演唱此类礼佛音乐作品，以向世人宣传劝化。当然，寺属音声人还要参与多种典礼仪式的演出活动，这在敦煌卷子中也有记载。

谭蝉雪先生对唐宋时期敦煌的岁时佛俗——“正月”进行了研究，可以看出，在“斋日设乐”、“安伞旋城”、“上元燃灯”、“赛天王”等多种“佛俗”之中，都有音声人的参与。“正月乃一年之首，正月的六斋日更显重要，所以寺院在斋日中设乐”。谭先生依据敦煌文书卷子认定设乐者为音声人。虽然“敦煌一年一度的上元燃灯属于佛事活动，僧官僧人自当参加”，但是整个敦煌“上至最高官员、下至庶民百姓，全城奔赴莫高窟，设供焚香、燃灯诵佛，振钟设乐”。更有五代归义军节度使参与莫高窟燃灯活动的斋文（P.3461）：

---

① 参见释镇澄：《清凉山志》卷二·普光寺；卷三·金壁峰传，宁夏回族自治区佛教协会1998年刊印本，第75页、第125页。

② 参见王昆吾：《中国早期艺术与宗教》中《五台山与唐代佛教音乐》文，东方出版中心1998年版，第379～401页。

厥今青阳上朔，官僚钦仗于仙岩；太簇中旬，士庶崇投于圣谷。燃灯千树，食献银盘，供万佛于幽龛，奉千尊于杳窟。八音清亮，遍□□以旋行；六铢馨香，望能人而注□。启加（嘉）愿者为谁施作？则有我归义军节度使某官……国母天公主……遂使年支一度，倾城趋附于仙岩。注想虔诚，合郡燃灯于灵谷①。

同样是敦煌的遗书，P.3405中明确记载《正月十五日窟上供养》，从这里我们可以明确看出，上元节是僧俗一道举行的活动，而且也是属于对佛的供养。

李正宇先生对晚唐敦煌归义军乐营的研究可以明确乐营所奏的音乐与参与的多种活动。他认为“归义军乐营内专业班子包括多种技艺行当，门类多种多样。”他重点对乐营所从事的“雅乐”、“法乐”、“军乐”、“四方乐（四夷乐）”、“燕乐杂歌舞”、“散乐”、“讲唱”，从敦煌卷子、文书与典籍文献相映照作了分析，从中我们可以看出，归义军乐营的音乐活动涵盖了上述所有音乐形式，而这些音乐形式几乎就是宫廷音乐形式的翻版，不同之处只是人员数量上要少得多。

就雅乐说来，“P.3882《□元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’，P.2569背《驱傩儿郎伟（1）》也有‘太常抚（拂）道向前’之句，知乐营必有太常礼仪雅乐设置。”虽然是属于地方官府所辖的军队，但“沙州每年都要祭祀社稷、川原、庙貌、风伯、雨师、马神、青苗神……，又有州学释奠、以及不时之迎送上下来使、加官进爵、祝捷贺胜，所须雅乐供奉，皆由乐营承担。”这实际上是把太常寺两个乐署的功能集于一体了。

根据“P.3490《归义军押衙兼当府都宅务、知乐营使张某于当居创造佛刹功德记》说张乐营使‘调八音能降天神’”之句，李正宇先生通过对敦煌地区“历任节度使无不热心奉佛、凿窟造像、写经供养、设斋度僧，节度使及军、州衙府也时常举办各种佛事活动”的分析，认为“乐营中备有法部乐是事之必然”，“归义军乐营确有供养‘天神’的法乐”。

至于军乐，“莫高窟壁画《张议潮出行图》及《曹议金出行图》仪仗中的鼓角、音声及《张议潮变文》记军中所唱的《大阵乐》俱属军乐。军、州岁末驱傩亦属军乐（见《通典》卷133〈军礼·大傩〉）。”军中鼓角相闻，鼓吹声声，有军乐更属自然。在唐代，宫廷中的鼓吹乐是由太常寺鼓吹署担当的，鼓吹署的音乐是军乐当无疑问。

李先生引用Φ365《莲花经变文》“衙前乐部好笙歌，音乐清泠解合和。花下爱淮《南浦子》，延（筵）中偏爱《剪春罗》。”说明“《南浦子》、《剪春罗》，俱属燕乐杂歌舞。从敦煌文献保存的数百首曲子词以及数十首曲谱、舞谱来看，燕乐杂歌舞在归义军乐营中所占比重还相当可观。”对归义军乐营中的“戴竿伎”、“毬乐”、“相扑伎”、“狮

① 谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，载《敦煌研究》2000年第4期第65～71页。

子伎”、“水饰伎”、“跳丸伎”等等，这些都属于散乐的范畴。

作为归义军中的乐营，似乎与佛教没有什么直接的联系，但在作为特殊佛教圣地的敦煌，说没有联系是不现实的。按李先生的分析，敦煌归义军乐营中将“讲唱”单列一类，由具有较高水准的“音声作语”（讲唱艺人）为之。“因讲唱内容所颂忠勇仁孝，意在扬善惩恶；既切关乎政要，又深系乎人伦，不比寻常百戏。敦煌文献中的《张议潮变文》、《张淮深变文》、《王昭君变文》、《董永变文》等一类政治性、社会性十分突出的讲唱作品，即应是归义军乐营编撰或讲唱的作品。”“讲唱场面，不仅是嘴说口唱，同时还要有器乐伴奏。正如S.3711（2）《悉达太子修道因缘》中法师所自道：‘凡因讲论，法师便是乐官一般，每事须有调置曲词。’由于讲谈师能集编、演于一身，所以比乐师地位高，故宴设司供食规格颇高。”①

问题在于，究竟这些讲唱者是些什么人。从P.2641《丁未年（公元947年）六月都头、知宴设使宋国清诸色破用请凭牒》中可以得知，讲唱者为“音声作语”，是音声人。他们所讲唱的变文之类的作品，应是劝化百姓的东西，也有一些是将佛经用说故事的方式向百姓宣传，虽与佛经有关却显然不是佛经。既然敦煌乐营中的音乐形式多与宫廷中一致，既然乐营中人也要参加敦煌寺院的讲唱，并按照当地官府的命令对佛祖实时供养奏乐，显然乐营与寺院音声人有着相当密切的联系，甚至所演奏的音乐是互通和一致的，毕竟作为寺属音声人在当时的敦煌也不是僧尼。

佛教进入中国之时，出于宣讲教义、广纳信徒的需要，又看到佛教自身有梵呗而却因语言等矛盾而没有随同佛教直接传入中国的事实，就寺庙作为一方文化中心的地位，需要娱乐性的活动，伎乐不可缺少。因戒律的严格，不得不延请教坊、地方官府以及军中的乐籍人员，或者是寺院畜养音声人，寺属音声人还应属于乐籍之列。当随着时代的推演，僧尼戒乐的禁律松动之时，这些寺属音声人有出家之可能，或有僧尼自身习乐者，在寺庙演奏音乐的人由寺属音声人转化为僧尼自身，即“乐僧”。寺庙中的奏乐人员经历了由乐人向僧人的过渡，其所奏音乐也更多为俗乐。在许多律寺，最初可能是由非僧非尼的寺属音声人演奏音乐，这些人员可以耕种庙产作为基本生活需要，并以奏乐的形式充当地租等，实际上就是寺户之一种。久而久之，寺属音声人亦有可能跳出五行外。虽然其在寺庙中所司的职能未变，依然是供养菩萨，但能改变其身份，也未必不是一件好事。许多寺庙道观中的善奏音乐的人，其实有些是以种种原因从宫廷中出来的。唐代玉贞公主修建的安国观内，就有许多女道士原是能歌善舞的宫妓，《洛阳伽蓝记》卷三载：高阳王雍有“妓女三百”，“人则歌妓舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽白”，“雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者”。这些身属贱民的乐妓，在“恩主”消失的情况

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，载《敦煌研究》2000年第3期第73～79页。

下，虽是树倒猢狲散，也不能自主，而是“悉令入道”。能歌善舞的乐妓们就是这样进入了寺庙道观，即由“俗人”成为僧道中人。身份的改变并不等同于音乐性质的改变。

沈括：《梦溪笔谈》卷五·乐律云：

> 柘枝旧曲遍数极多，如《羯鼓录》所谓浑脱解之类，今无复此遍。寇莱公好柘枝舞，会客必舞柘枝。每舞必尽日时谓之柘枝颠。今凤翔有一老尼，犹是莱公时柘枝妓。云当时柘枝尚有数十遍，今日所舞柘枝比当时十不得二三。老尼尚能歌其曲。好事者往往传之。[①]

寺庙音乐的确是经历了一个演化过程。“敦煌曲”是乐工之曲，“五台山曲”是什么呢？依然属于乐工之曲。既然从宫廷的太常、教坊到地方官府中的音声人、军队乐营中的音声人以及寺属音声人一脉相承，那么中国佛教寺庙中的音乐与宫廷中太常教坊乐有着密切的关联也就是顺理成章了。差别在于宫廷、地方官府、军队和寺庙用乐的侧重有所不同。

中国的佛教音乐，其初始阶段确是与宫廷和各级官府中的乐工有直接和间接的关联。其所奏的乐曲，也多是笃信佛法的俗人、或是宫中乐师的应命之作。专为佛寺所作的乐曲，当然是佛教名义下的乐工之曲了。佛教音乐由佛教名义下的乐工之曲逐渐向专曲专用发展过渡，以教义内容为主体，逐渐形成了自己的风格。但即便在形成特有风格的同时，依然不断吸收世俗音乐中的营养，同时也为中国音乐文化传统的蓄积作出了自己的贡献。佛教音乐其逐渐形成的独特风格也为世俗所吸收，这也是佛乐界的意愿，意味着佛教文化对世俗的浸染与渗透。寺属音声人在其中所起的作用是不可磨灭的。唐代的寺属音声人恰恰是等同于乐户的寺户群体。从皇帝为寺庙派遣伶人乐工对菩萨随时供养开始，经过数朝数代，到这一群体逐渐融入寺院，便完成了这一过程的转化。

我们可以下面的事例说明乐户所从事的鼓吹乐与寺庙音乐的联系。

五台山是佛教圣地，在清代流传的八大套曲中，可以说是庙堂音乐与鼓吹乐的结合体。《青天歌》套是八大套名曲之一，多用于民间的丧事仪式。乐曲虽保留了五台山寺庙笙管的某些庄重性特点，但多具民间鼓乐火爆热烈的风格特色。全套乐曲由《青天歌》、《驻马听》、《山坡羊》、《朝天子》、《挂灯儿》、《柳叶青》六个传统曲牌顺次连接。

整套乐曲采用同宫系统调体系，各曲牌之间性格比较接近，音乐的发展变化主要是通过不同曲牌之间旋律音调的区别和由慢到快的速度序进展开。全曲速度由慢速入中速，逐渐铺陈展开，每个曲牌终止处贯穿固定旋律以加强曲牌间的统一性和连贯性，最后进入快板速度，以热烈的气氛结束全曲。演奏中，管子运用了颤音、打音、垫音、吐音、花舌音等多种技法，增强了曲调的装饰性和跳跃感，使音乐充满了浓郁的乡土气

---

① 沈括：《梦溪笔谈》卷五·乐律，光绪二十三年番禺陶氏爱庐校刻本，第7～8页。

图 55 采访定襄乐户后人赵根年

息，犹如一幅色彩艳丽的民间年画[①]。值得注意的是，僧人们和吹鼓手们都在演奏这些套曲。

当然，寺庙演奏与吹鼓手们的演奏还是有所差别的，如定襄县老艺人赵根年所说，庙堂音乐所用曲牌与鼓吹乐有许多相同，只是庙堂音乐“蹋一字”（即降一个调）。就这一点来说，即便是在鼓吹乐中间，许多地方，同一曲牌在红喜与白事当中的区别就在于红事用本调，而白事用甲调。所谓甲调者，即在本调中唢呐筒音为 1，而甲调则是筒音为 2。如若筒音在本调为 D，则在甲调中筒音为 C 或 #C。同县宏道乡的乐户后人史冯柱老先生也表达了同样的看法。

还有则是主奏乐器的差异。民间鼓吹乐主奏多用唢呐，庙堂音乐用笙管。我们常常将用唢呐为主奏乐器的定名为鼓吹乐或吹打乐，用笙管主奏者为笙管乐，但所演奏的曲牌有着相当的一致性。从山西乐户后人演奏的乐器组合来看，鼓吹乐并非仅仅是唢呐作为主奏乐器之一种，亦有笙管主奏者。换言之，鼓吹乐中有笙管为主奏乐器的组合形式。寺庙音乐以笙管为主奏乐器，在历史长河中究竟是鼓吹乐曲牌影响了寺庙乐，还是寺庙乐曲牌影响了鼓吹乐，问题一直扯不清，当理清寺庙音乐的发展脉络后，则可以说寺庙音乐无论是发生还是发展，都与乐工之乐密切相关。虽然在发展过程中逐渐形成了乐工多用唢呐为主奏乐器，而寺庙只用笙管主奏，进而使人感到这是两

图 56 采访定襄乐户后人史冯柱

① 参见林谷芳编著：《典型在夙昔》，昆仑出版社 1998 年版，第 149 页。

个统系的东西，但民间艺人们认为其实是一回事。鼓吹乐用唢呐主奏，也并非从初始阶段就如此，唢呐广泛运用于鼓吹乐还是元代以下的事情，从汉代到唐宋时期鼓吹乐显然不以唢呐为主奏乐器。

在宫廷、地方官府与民间，乐器就是演奏音乐的器具；而在寺庙中间，乐器还被赋予了法器的功用，这就好比原始社会晚期阶段的特磬，被赋予了礼器、乐器、重器的功用；西南地区多个少数民族的铜鼓，既为乐器，又是重器一样。寺庙中的乐器，被认为是娱神通灵者，无论是钹、铙、镲、木鱼，还是笙、笛、管，都是法乐器。不管如何划分，其实只是认识上的不同，法乐器也是乐器。这些乐器在宫廷、民间、寺庙均使用，主奏乐器无论是俗乐还是僧道乐是共通的。从乐器上讲并不能真正将俗乐与寺庙音乐区分开来。

再从音乐的曲体结构来看。佛教音乐的曲体结构一般分为两类：一类为单曲体，一类为联曲体。而这是中国传统民间器乐所常见的两种基本形式。换言之，这既非寺庙音乐亦非鼓吹乐所独有的音乐形式，而是两者之间共有。编辑《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》的作者经过大量的收集整理后研究认定，以上两种曲体为中国传统器乐曲中的基本形式，四川省现存的佛教音乐亦属于这个范畴，并认定：

> 曲牌的来源有三个方面，一是由中国传统音乐中融入佛教乐曲的部分宋元南北曲和明清小曲；二是直接吸收的民间乐曲；三是依据佛经的内容或经文的首句为标题，融印度佛教乐曲及汉传佛教乐曲为一体，经长期演化具有中国民族风格的佛乐曲牌。如释氏梵呗中所选用的《梅花引》、《倒拖船》、《翠林游》、《寄生草》、《滴流子》、《清江引》、《终南山》、《八仙祝寿》等。[①]

至于曲牌相同者，例证很多，据《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的统计，至少有以下的曲牌是共通或称是民间乐曲和佛教曲牌中互见的。

佛曲曲牌	民间笙管、鼓吹乐曲牌	民间笙管、鼓吹乐中与佛教相关的曲牌
《万年欢》、《月儿高》、《大山坡羊》、《小山坡羊》、《粉红莲》、《八板》、《狼吃娃》、《赶动山》、《骂渔郎》、《大走马》、《驻马听》《青天歌》、《柳叶青》、《挂灯儿》《朝天子》	《大骂玉郎》、《八板》、《万年欢》、《粉红莲》、《山坡羊》、《柳叶青》、《青天歌》、《朝天子》、《驻马听》、《月儿高》、《狼吃瓜》	《普庵咒》、《六字真言》、《千声佛》、《箴言》、《五声佛》、《西方赞》、《千手佛》

由此可见，民间器乐曲内涵相当丰富。虽然有些曲牌分属不同种类，诸如笙管套

① 参见亚欣：《佛教音乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999年送审稿。

曲、唢呐套曲、唢呐牌子曲，但许多曲牌是共有的。从上表可见，鼓吹乐中也有一些与佛教相关的曲牌。这反映出佛教音乐在形成自己体系之时，也会对社会音乐生活造成影响，这就是二者之间的相辅相成性。唐代诗人韩愈（768～824）“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷”的诗句，说明在佛教对社会生活产生巨大影响的同时，佛教音乐对社会亦有相当的作用。但是我们不应忘记，佛教音乐之始是佛教名义下的乐工之乐。

我们还可以将寺庙音乐与民间音乐会社所奏的音乐加以比较，以说明二者之间的渊源关系。肖学俊对智化寺京音乐与河北省固安县屈家营音乐会的音乐进行了比较研究，提出了“同族性”的概念，值得充分重视。他对两者从“主奏乐器与乐队组合”、“乐调体系”、“法器与阿口”、“曲式结构模式”、“文化背景与社会功能”等多个层面进行研讨，认定“音乐会不同于一般的民间音乐团体，它不涉足民间喜庆节日活动，而专为娱神娱鬼、悼念先辈逝者等祭祀活动而演奏。而这些祭祀活动均与佛教音乐有关。这说明音乐会在其信仰、宗旨及其活动等方面深受佛教的影响”。[①]

说民间音乐会受到佛教影响，的确如此。肖先生对各个层面的研讨也很到位，只是对历史上专业乐人所从事音乐活动的职能、功能以及对音乐本体的贡献等方面的论证略显不足。我们看到，音乐会主要的五项活动，诸如“娱鬼”、“游庙”、“拜庙”、“丧事坐棚”、“求雨”，均与祭祀相关。这些祭祀活动与佛教祭祀的区分在于，除了丧事坐棚之外，音乐会的活动多在神庙中，是与迎神赛社相关的活动，而这些活动均是历史上乐户们的必修课。如果注意到这些，可能同样的分析会导致不尽相同的结论，起码会注意到佛教音乐与专业乐人音乐创作关系的层面。换言之，这种“同族性”音乐在历史演化之中互为影响，在佛教影响音乐会社的同时，更应注意到专业乐人的音乐对佛教音乐影响之可能。正如张振涛先生所言，河北冀中地区的音乐会社很可能是当年宫廷乐师除籍之后散落民间的余绪。从这种意义上讲，乐师之乐有一脉相承性，并在发展过程中与佛教音乐互为影响。如此才能更好地解释“同族性”问题。北京智化寺是宫廷太监的家庙，联系到中国的乐籍制度，考虑到智化寺与供乐户所居的演乐胡同毗邻的地理位置，最初在庙中的奏乐者究竟是否为乐僧尚难以断定。

还有一个问题，即田青先生所云：“把‘金言有译，梵响无授’的话理解成天竺佛教音乐从未传入中国，中国佛教音乐自始便是土生土长的观点，是不符合历史真实的。中国佛教音乐之初，应该是天竺化、西域化的，佛教音乐的华化，正像天竺佛教的中国化一样，既是一个必然，又要有个过程”。田青先生在文中引用向达先生的论说：“佛曲者源出于龟兹部，尤其是龟兹乐人苏祗婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖”。据此，“龟

① 肖学俊：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，载《比较音乐研究》1995年第4期，第23～29页。

兹乐的入华，已可视为佛曲大量流入中土之始”。[①]

的确，由于佛教文化东渐大都经过龟兹，因此龟兹乐与佛曲非常近似。但龟兹乐入中原，更多是进入隋唐宫廷乐部之中，从某种意义上讲，受佛教文化浸染较深的龟兹乐进入中国宫廷，表明中国宫廷中的教坊俗部乐受到了天竺佛乐的浸染，而且影响深远，但也只是一个乐部。至于“洛阳家家学胡乐”者，应该是西域音乐的泛指，即包括高昌乐、安国乐、康国乐等，并非仅仅是龟兹乐一部。再者，龟兹乐部进入中国的宫廷，是在隋唐多部乐的阶段，其后则有一个融于中国宫廷俗乐的过程，传播这些音乐的乐工，在进入宫廷之后，同是乐籍中人，并无将龟兹乐专门拨入佛教寺院的说法。我们以为，即便是天竺乐者，亦应是从天竺引入的乐部，虽然会受到佛教文化的影响，但毕竟不能等同于佛教音乐。就好比如今的印度音乐，我们不能将其完全等同于佛教音乐一样。唐代宫廷中并无僧侣奏乐的记载，苏祗婆是乐人，不是僧侣。同样，一种乐器，既可以在俗乐中使用，亦可在宗教音乐中使用，一种乐调亦如此。所谓苏祗婆琵琶七调者，很难说是佛曲的专利。即便是现在的人们，亦很难分辨哪是佛曲的“乐调”，哪是道曲的“乐调”。在乐籍制度下，专业乐人的身份地位随着统治者政策的松紧度而有所差异，但从大关系上讲来，多是贱民阶层。寺院中的赞颂，反映在经文之中，当然是由僧侣所为，然而，戒律不允许僧侣演奏流俗的音乐。当我们了解到寺属音声人的制度时，便可以对佛教音乐传入中国有新的认识，即应该区分僧侣的赞颂、俗讲与寺属音声人作为供养菩萨所演奏的佛教名义下的乐工之乐。应该将富有音乐感的诵经与由供养人演奏的礼佛之乐区分开来。就此，中国寺庙音乐之初为宗教名义下的“乐工之乐”当是没有什么疑问的。

道教，是中国土生土长的宗教，其入世的思想对俗乐的接受应无障碍，道教音乐，也是与太常乐有着千丝万缕的联系。我们可以从下面的事例进行解说。

《新唐书》载：“高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调”。阴法鲁先生以为“此道调应为道曲之滥觞”。并称“在当时燕乐氛围笼罩下之音乐界，乐工所造之道调盖即采取法乐而成，而非另创乐律与乐器也”。[②] 无论《新唐书》还是阴先生的释解，显然是说道调与太常教坊之法曲一脉相承。由于唐代皇帝以老子后人自居，所以才推崇道教。《新唐书》曰：

> （玄宗）帝方浸喜神仙之事，诏道士司马承桢制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦绍制

---

① 田青：《佛教音乐的华化》，载《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 579 页。

② 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，载《国立北京大学五十周年纪念论文集》，北京大学出版部民国三十七年版，第 27 页。

《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐》曲。[①]

山西浮山县，在唐代武德年间(618～626)因传说老子见于羊角山树下，声言为“唐皇帝之远祖”，因此倍受唐代皇帝的关爱，将浮山县改为神山县，并于开元十四年(726)，诏改庆唐观。御书额及碑文赐之。《浮山县志》记述了这段史实，并称以上这些道曲先是“以合奏于庆唐之观，及太清宫成，太常卿韦绍制景云、九贞、紫极、小长寿、承天、顺天乐六曲，亦偕奏焉”。[②] 庆唐观修建于太清宫之先，从庆唐观开始演奏的所谓“道曲”者，在太清宫建成之后又加上太常卿的新作一并奏之，道乐中的许多乐曲为太常卿所制。

宋代著名宗教画家武宗元（约990～1050）绘制的《朝元仙仗图》，“描绘道教帝君朝谒天帝的队仗行列，人物有帝君、真人、神将、金童、玉女等。这一画面是奏乐的女仙，所奏乐器有琵琶、五弦琵琶、横笛、尺八、笙、排箫、杖鼓。人物仪态端庄潇洒，服饰堂皇华丽，衣带临风飘扬，似在空中行进。……整个乐队题名‘仙乐龟兹部’。此画面可视为一幅经过画家艺术加工的唐代龟兹乐队图象”。[③] 这里的道教音乐者，实际上就是当时宫廷中龟兹乐部的原版。

图57 宋·武宗元《朝元仙仗图》局部

就道教音乐而言，究竟什么是其特有的，很难说清楚。山西乐户们重要的活动地点即是各地的神庙道观。汾阳太符观，创建于金承安五年（1200），有“太符观创建醮坛记”文字为凭。在大殿墙上嵌有明万历十一年（1583）“新竖后土香赀记”碑：

> 卜山之阳有昊天后土祠，其来弗克稽矣……每岁四月八日，各里社首备礼奏乐以庆圣诞，以尽人心答神贶也。然报赛虽在于兹日，而进香则在于六月二十四日也。维时，远近殊方同轨毕至，金帛异文士女一敬间。有为亲者为身者，又有为嗣者，处诚

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二十二，中华书局1975年版，第476页。

② 《浮山县志》民国版，第604～605页。

③ 参见《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社版第91页。

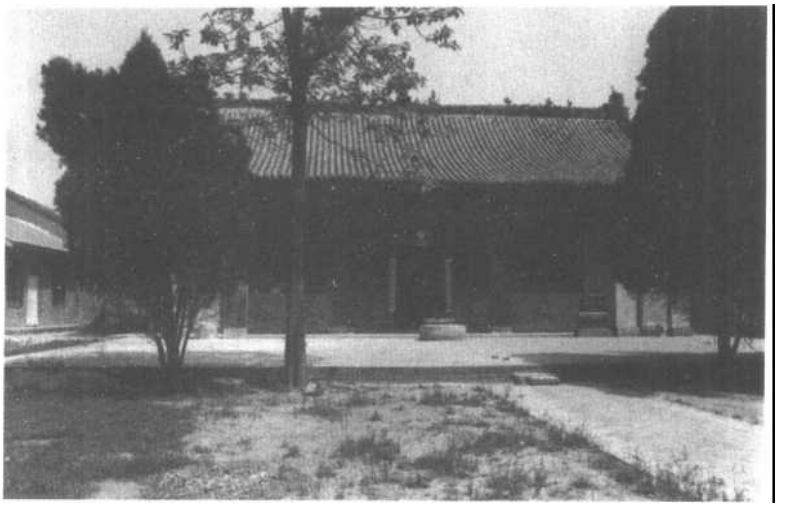


图 58　汾阳太符观外景

祈祷无不获应，各输香资次第是守。迨万历十年，乃及尽善南里致仕官東溪郝文纯等，经理会计（浪）资数盈一斤之上，除赛享外，置枣园五亩余，膳棹三张依数□然焉，未尝纤毫自私也。故志石云：嗟嗟我公，翼翼小心。礼乐以备，是享是陈。置田置器，无一不清。昊天不爽，福善祸淫。此心无愧，昭鉴神明。命工勒石，播告后人。[①]

平顺的九天圣母庙，又称东峪庙，是当地远近闻名的迎神赛社之地。所谓“九天圣母原本就是道教的一位尊神，地位仅在西王母之下”；“道教宣传说，九天圣母‘在天为玄妙玉女，在地为太乙元君’，‘权大道之枢机，占长生之真际’，叱风咤云，神通广大。又说圣母的显赫还在于，她是老子——太上老君的母亲”。[②] 庙内保存了多通与赛社相关的碑刻，自宋至清，内容丰富。迎神赛社的主要参与者乐户们每年都要在此举行春祈秋报的祭仪，可见，这种有着入世思想的本土宗教与乐籍文化的密切关联。

道教音乐与民间音乐的关系，不仅仅是在山西有所体现，而是全方位的。四川是道教比较发达的省份，青城山为道教圣地之一，这里的道教音乐又如何呢？我们来听一听四川音乐学者的分析：“四川省道教音乐与当地流传的民间音乐有着千丝万缕的联系”。

首先，四川道教音乐中的地方韵即广成韵（南韵）与川剧音乐联系密切。主要体现在：

（一）南韵中的许多曲牌与川剧音乐中的曲牌在曲调和风格上一致。如南韵《回向赞》之十一“十洲三岛任逍遥”唱段，与川剧高腔〖二郎神〗曲调相同；南韵《四景赞》与川剧高腔〖懒画眉〗曲调相同；还有一部分道教歌曲则在开始、中间或结尾处部分与川剧其它声腔（胡琴、弹戏、灯调）相一致。

（二）道教音乐中使用的大量笛子套打，唢呐套打和锣鼓曲牌，与川剧中大部分曲

① 笔者于 1998 年 11 月在该庙中抄录。

② 参见冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，载《中华戏曲》第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 2 页。

牌相通。它们在乐队形式、乐器使用上几乎完全一致。它们采用相同的谱式、相同的曲牌、相同的调名（如依照唢呐定调的小工调、凡字调、高凡字调、正宫调、乙字调、高乙字调、尺字调）相同的板式（一字、二流、快二流、慢三眼、快三眼等）。

其次，四川道教音乐与四川曲艺音乐和其它民间音乐存在一定的联系。北韵中的《三信礼》，与四川清音〖背工调〗《凤阳仕人》的曲调相同。道乐中的一些器乐曲牌与民间器乐曲牌相通。如道乐中的锣鼓曲牌《鬼扯脚》，与四川民间龙舞、狮舞中常用的“闹年锣鼓”牌子相同。四川道情(即竹琴)中使用的〖中和调〗，又直接沿袭了古老的道教“玄门腔”。

四川道乐南韵中的音乐与峨眉山及成都等著名佛教寺院的音乐亦有相通之处。如南韵中的《十供养》在曲名、唱词和曲调上便与峨眉山佛教梵呗《十供养》几乎完全相同。不少器乐曲亦相互通用。

四川道教音乐与蜀派古琴艺术相互促进。清代著名的蜀派古琴大师张孔山于咸丰年间（1851～1861）是青城山中皇观道士，后寓居二王庙、川主宫，法名合修，自号半髯道人。由他传谱的古琴曲《流水》，创用了“大打圆”及大量“滚拂”与隐伏复调，故又称“七十二滚拂流水”；他传谱的《高山》、《化蝶》、《孔子读易》、《平沙落雁》、《醉渔唱晚》、《潇湘夜雨》和《渔樵问答》等琴曲，无不渗透着道家的旨趣。[①] 虽然如此，毕竟这些乐曲大多并非是道教音乐的专利，而是为道士们所赏玩、再创造而已。

山西的道教音乐同样可以验证这一事实，有些曲牌其实就是鼓吹乐。诸如山西的北天师派道曲中即有《驻马听》、《骂渔郎》、《水红花》、《大走马》等，而临汾道曲中则有《小山坡羊》、《大山坡羊》、《赶动山》、《八板》、《粉红莲》、《万年欢》、《狼吃娃》等。以上这些曲牌在鼓吹乐中是广泛使用的。有趣的是，在忻州的道曲中，有些曲牌竟然与佛教有关，诸如《千声佛》、《绕佛座》《华严令》[②] 等，可以看出有些曲牌已经超越了按现今的观念进行归属的界限。如果考虑到鼓吹乐在历史发展中与民间音乐文化的联系，说道教音乐受到鼓吹乐实质性的影响应该是显而易见的。

潞城所见明代手抄本《迎神赛社礼节行簿四十曲宫调》，是由阴阳主礼先生保存的。此抄本记载了乐户们在迎神赛社时所奏的四十大曲的名称，以及乐户们的行为规范。还应当注意的是，唐代宗室自称为老子的后裔，因此对道教崇尚。岸边成雄认为，唐代的法曲之名称与内容，即是受道教影响的产物。“因其道教思想背景极浓故有法曲之名，而一般则称为道调法曲者”。[③]但这法曲毕竟是宫廷乐师的创作。

说神庙中存有各个历史时期主流音乐形态还有以下的事例。祭祀山川也是具有宗教

---

① 参见董阳：《道教音乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成四川卷》1999年送审稿。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》1999年送审稿。

③ 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第46页。

意味的重要活动，这些活动历来为各级统治者所重视。“玄宗开元间颁布的‘祭礼五岳四渎’的乐曲，从唐延至北宋，南岳持续不废。这在北宋人张舜民所著的《南迁录》中有详载：‘元丰中（公元1078～1085年）年，至衡山谒岳祠，有乐工六十四人隶祠下，每岁立夏之日致祀，潭州通判与县官备三献，奏曲侑神。初曰《苏合香》，次曰《皇帝监》，终曰《四朵之》。三曲皆开元中所降，至今不废。’后到南宋淳熙十三年（公元1186年），音乐家姜白石还在南岳听到《苏合香》、《皇帝盐》等曲，并在乐工故书中，得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无词，按沈乐律，《霓裳》道调，此乃商调。姜夔还明白记称，这些曲调‘音节闲雅’，‘不类今曲’，仍保持唐代古风”[②]。试想，从唐开元到南宋淳熙年间，历经数百载，参与祭祀衡山的唐乐舞，竟然一直在此存留。这仅仅是见于记载的资料，其实，五岳之它地又何尝不是如此？衡岳之祠所隶属的乐工，也是统治者所赐予。依照《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》作者的研究，以上这些乐曲均为唐代教坊曲，是唐代乐舞参与祭祀的具体事例。唐代教坊大曲进入祭祀乐中，是一个值得研讨的问题。毕竟唐代有太常寺主管礼乐，而教坊大曲是属于燕乐系统，是否在宫廷之外的礼乐与燕乐之界限不那么严格呢？

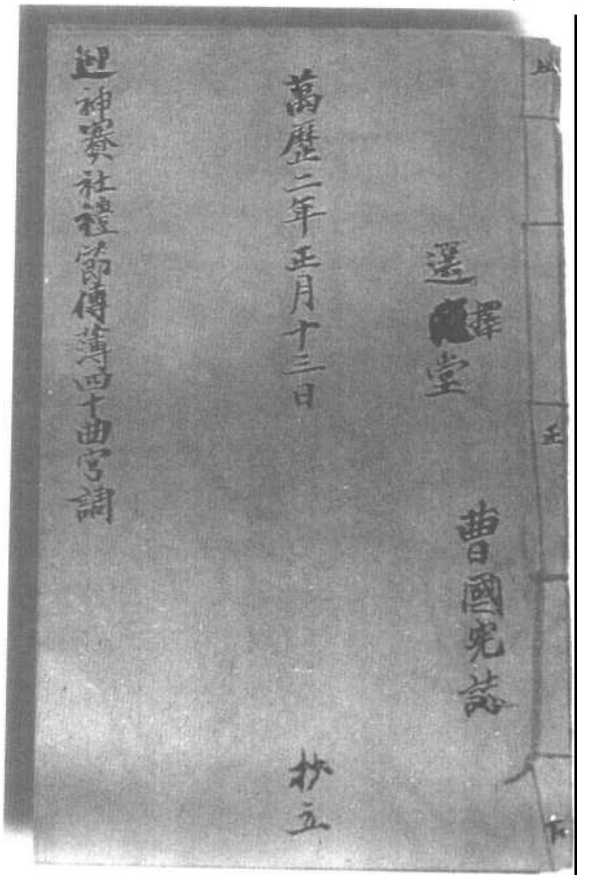


图59　明代手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》[①]

这种以神庙为文化中心的举措逐渐成为传统，各地重大风俗性活动特别是春祈秋报大多是在庙宇中进行。建庙者多是民间百姓，均是为了精神上的寄托，更多是为了表达自己的一份情感与意愿，寻求一种慰藉。

① 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社1999年版，图6，杨上摄影。

② 《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》第6页。

宗教音乐，无论是在哪一朝代，都与当时的社会音乐生活有着密切关联。在直接受当时主流音乐影响的同时，又在各地人文地理等多种因素的制约下产生风格上的差异。佛教与道教所用的音乐也是互为影响，有些则通用。《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》的编著者们认为：到了明代，中原的道、佛两教，又在音乐方面大量采用了南北曲牌，而这些曲牌，多数又属中原古曲的范畴。所以说，在中原流传到今天的道教与佛教音乐，除在教内法事用曲有其不同之处，在民俗活动之中两教所演奏的乐曲基本上是相同的，在乐器的配备上也是如此。如乐队皆以管子或筹为主奏乐器，其它笛子、笙、箫、云锣、铛、铪、铙、钹、手鼓、木鱼、碰铃等为其协奏乐器，手铃又称法铃，起着指挥作用。乐谱，由留传下来的传抄的工尺谱中，尚可识辨属于道教的有《道德香》、《道场启》、《三清偈》、《八仙赞》、《步虚》、《七悟洞》、《小五供养》、《大五供养》等。属于佛教乐曲的有《五声佛》、《皈依佛》、《香云盖》、《观音赞》、《经堂颂》、《法身佛》、《偈赞》、《三宝赞》等。但在实际演奏的过程之中，道教和佛教两家在音乐界限方面，早已经不是十分明显，混同使用乐曲的现象，已是相当普遍。

宗教音乐在民俗活动中所演奏的乐曲大致有这几方面：明清俗曲，如《傍妆台》、《锁南枝》、《山坡羊》、《耍孩儿》、《叠落金钱》、《叠断桥》等；流行在民间的曲牌，如《大开门》、《小开门》、《尺工合》、《四调》、《胡溜》等；采用地方戏曲中的吹打乐的曲牌，如《一江风》、《风入松》、《雁儿落》、《江儿水》、《泣颜回》、《士朝元》等。民歌小曲，如《小放牛》、《钉缸调》、《凤阳歌》等。以笙、管子、笛子、筹演奏时叫做“文场”，或叫“雅乐”或称“细吹”。以大铙、大镲、手鼓、铛子等各种打击乐器演奏时叫做“武场”，也称之为“武乐”。在殡仪做“水陆道场”时，文、武乐是间隔着演奏的。[①] 由此说明，无论是佛教还是道教，其音乐都是在社会的发展中不断与社会上主流音乐形态相融合。从所用的音乐曲牌来看，既保持了自上而下的统一性，又有与地方音乐特色相一致的情况，总体说来，僧道乐除了所应用的场合以及仪式有着自己的特色以外，就音乐本体与音乐风格上讲，基本是与民间鼓吹乐有着相当的一致性。

就以上这一点，真是无独有偶，《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》综述中也注意到这种现象。文中写到：“甘肃的宗教音乐，除藏传佛教音乐外，汉传佛教与道教在音乐方面有一些相同之处。而他们又与甘肃省的民间鼓吹乐和锣鼓乐有着千丝万缕的联系。除经韵音乐外，在器乐曲方面如《小开门》、《大开门》、《柳青娘》、《将军令》、《四合四》、《朝天子》等都与民间鼓吹乐有所相同，但经过寺院这一特定环境的多年演奏，在风格上有鲜明的宗教风味。诸如《西方赞》、《忏调》、《五升佛》等带有宗教色彩的曲名，其音调也离民间的不远，只因传播渠道和方式不同，再增加上一些钟、磬之类的乐

① 《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》第19页。

器，经长期流传，形成了具有特定的艺术风格。即使喇嘛教寺院音乐中也吸收了一些藏族民间音乐和其他音乐。如拉卜楞寺‘道得儿’乐队演奏的某些曲目如《小开门》、《万年欢》等，也是国内流传甚广的民间和宫廷的传统曲目。这是由于寺庙音乐虽主要服务于宗教活动，但也常为民间丧葬祭祀等活动服务，与民间鼓吹乐同时演奏。彼此交流通融。”① 这是一些具体的现象，何以致此，难道不值得深入地思考与探究吗？

对佛教音乐与道教音乐的分析可以看出，这两种音乐均与中国传统音乐的主脉联系密切。进而论之，在相当长的历史时期内，以上两种其实都是“乐工之乐”，即便在演进的过程中相对固定了一些各自专用的曲牌，也是乐工之乐的演化。至于有些庙宇非佛非道，诸如北京智化寺等是为宫中太监的家庙，其音乐究属何种，也值得探究。既然“乐工之乐”为主流，作为宫中太监的家庙也不外这一范畴。我们知道，皇帝所赐壶关朱夏辅的乐户们供其生前享乐，尔后则世世代代为其守庙。作为宫中大太监，焉知其家庙中的奏乐者不是宫中乐籍？联系到乐籍制度，官居高品者都会有本品鼓吹，其所奏的乐曲应该是出自一个统系。还有我们前面所提到的京师智化寺与演乐胡同毗邻的问题，在明清时代，此处是宫廷中乐人的集中住地。两者之间的内在联系，的确需要认真探讨。

某种意义上讲，由寺庙所传承的许多乐曲，正是因为寺庙作为一个特殊的文化环境，而将中国音乐的传统传承下来。既然寺庙音乐之始是宗教名义下的乐工之乐，说现存的寺庙音乐在相当程度上保留了中国的音乐传统便非子虚乌有。五台山等地的音乐曲牌、北京智化寺的音乐曲牌均如此。按照五台山周围乐户后人的看法：吹鼓手吹的牌子与庙堂音乐大体不差，只是庙堂音乐中有“念诵”，其音乐速度比较缓慢，所用的管子较长，调低，比吹鼓手所用的管子塌一字而已②。无论是隰县的小西天，还是长治的观音堂，悬塑中所用的乐器多与鼓吹乐相关。观音堂悬塑中的10名奏乐者，竟然有3位是在演奏唢呐，这说明所奏也是俗乐。乐籍被禁除之后，一些寺庙道观成为中国传统音乐封闭式保存的最佳场所。当我们认识到乐籍制度下宫廷与宗教音乐之间的关系之后便会感到，其实中国历史上宫廷音乐中的某些乐曲，是通过寺庙和道观加以保存的，寺庙道观在相当长的历史时期内是乐工创演音乐的特殊场所。在乐籍被禁除的情况下，中国的音乐文化传统得以在宗教的保护伞下部分地保存下来。

有学者通过对冀中“音乐会”民俗的分析研讨，认为冀中“音乐会”是“具有古‘社会’性质的民间乐社在佛、道两种‘正统’宗教影响下所产生的变异现象”③。但

---

① 《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》第24页。

② 参见项阳：《山西“乐户”考述》，载《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社1999年版，第201页。

③ 薛艺兵：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，载《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版，第673页。

是，如果看到这些“音乐会”所从事的祭赛仪礼，无论是早期的驱傩还是后来的迎神赛社的内涵与歌舞驱疫酬神之间的关系，专业乐籍人员在其中所居的位置，便会认识到这其实是佛、道两种宗教融于祭赛仪礼的体现。

第四节 乐户与戏曲

可以说，在乐籍制度下绝大多数与乐舞文化相关的艺术门类和形式都是由乐籍中人参与创造和表演的。戏曲这种综合艺术形式的成熟与发展，自然少不了乐户的参与。宋代的教坊十三色中，作为“正色”的杂剧，应为乐户们的拿手好戏。如果说唐代以歌舞大曲作为时代音乐的标志，宋代以下，当戏曲进入文化生活中，从宫廷到地方官府，首当其冲参与其间的必然是教坊中的乐人们。洪洞广胜寺元代壁画《大行散乐忠都秀作场图》，非常明确地表现了乐人参与戏曲的场景。至于高平西里门二仙庙献台上的金代线刻队戏表演图，也看出乐户们与戏曲的密切关联。乐户是各代音乐文化的弄潮者，戏曲也不例外。

戏曲的生发，历来有多种观点。王国维先生“歌舞之兴，其始于古之巫乎”之设问，道出对音乐起源的认识。至于戏曲，静安先生云：

> 知我国戏剧，汉魏以来，与百戏合，至唐而分为歌舞及滑稽戏二种。宋时滑稽戏尤盛，又渐借歌舞以缘饰故事，于是向之歌舞戏，不以歌舞为主，而以故事为主。至元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多，于是我国始有纯粹之戏曲。[①]

王国维先生认为，中国的戏曲经过了一个长时期的生发，体制定型是在元杂剧阶段。换言之，戏曲在元代走向其成熟期。静安先生认为中国的戏剧定型前有滑稽戏阶段，“滑稽戏，始于开元，而盛于晚唐”，《参军》一戏，是为关纽。[②] 参军戏由何人扮演呢？先生引用《因话录》云：所谓“女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩”是也。[③]唐代女优者还是乐籍，乐人服绿也是由来已久的常式。可见，乐籍中人参与了戏剧从生发到定型阶段的创作与表演过程。

李天生先生对参军戏进行了考证：唐欧阳询在《艺文类聚》中曾引《赵书》而记：“石勒参军周雅，为馆陶令，盗官绢数百匹，下狱后，每设大会，使与俳儿着介帻，绢单衣……”备述其与俳扮演，历来被认作“参军戏”之始。所记文字引述于《赵书》，出之有据，比较可靠。这就是说，参军戏的兴起，依史所载，应始于起事于武乡的石勒

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，载《王国维学术经典集》上卷，江西人民出版社 1997 年版，第 308 页。

② 同①，第 195 页。

③ 同①。

后赵。那么属于后赵的武乡及其周围，比如建都于长子的西燕如何？依参军戏至隋唐已繁兴流行而论，至少延至隋唐前后，包括武乡的上党应有参军戏普遍存在。①

山西，是中国戏曲音乐文化产生与发展的中心区域之一，除了参军戏源出于此外，在戏曲史上发挥重要作用与影响的诸宫调亦源自山西泽州的艺人孔三传者，并很快风靡大江南北，并引发以此为本的戏曲创作，成为时尚。诸如流传至今的董解元的诸宫调《西厢记》以及《刘知远诸宫调》等等，前者与山西有着直接的关联。

如果说，从图像学的角度对音乐文化进行研讨是为重要一途，那么，山西与河南存留下来的宋金时期的戏曲音乐砖雕成为代表当时戏曲音乐文化的一道亮丽的风景。而且，山西的砖雕尤多。整个晋南出土的和地面古建筑上大量的与戏曲相关的砖雕石刻文物，对研究这一时期戏曲音乐的发展提供了不可多得的宝贵资料。唐宋时代的山西，距两朝的都城都不甚远，均是乐籍的密集区域。无论是到宫廷中轮值的乐籍人员，以及在地方官府轮值者和在军旅中的营户，都有相当数量，由于山西独特的历史地理位置，成为乐籍人员的温床。在这样的政治与文化的土壤中，多种艺术形式在这里发展创造，有这样一群从事专业音乐文化的乐人在此，必然会成为文化的弄潮者

80 年代在稷山马村发现的金大定以前的段氏家族大型砖雕墓群，探明有 14 座，已发掘的有 9 座。最为重要的是在墓中有戏楼的砖雕造型，内有四人或五人正依生净末丑的角色作杂剧表演。其中 1、4、5 号墓的杂剧演员后面，还有“乐床子”与伴奏乐队，所奏乐器多为筚篥、拍板、横笛、腰鼓和大鼓。这是目前在北方地区见到的最早的戏剧舞台、杂剧表演和伴奏情况。这时期丑角一般在舞台中央，可能与当时杂剧演出内容有关，解决了中国戏曲史上一些长期悬而未决的大问题。②

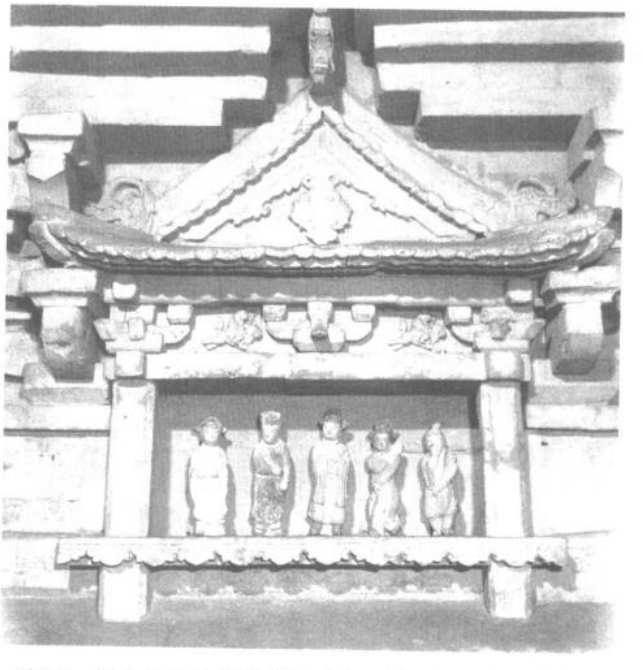


图 60　侯马金代董明墓中的“生、旦、净、末、丑”戏曲乐俑

上党地区现存有许多碑碣和方

① 李天生：《〔唐乐星图〕散论》，载《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

② 参见山西省考古研究所编：《山西考古四十年》，山西省人民出版社 1994 年版。

志，记载着这里的古代观演场所。沁县城内关侯庙《威胜军关亭侯新庙记》碑文中记载宋神宗元丰三年（1080）修建“正殿三间，舞楼一座”；平顺县北社乡东河村九天圣母庙中碑文记载，宋哲宗元符三年（1100）“命良工再修北殿，创起舞楼”；阳城县崦山白龙祠金明昌三年（1192）碑文记载，祠内曾建有舞庭一座；阳城县府泽村曾有金泰和八年（1208）重修舞庭的碑记。现存实物有阳城屯城东岳庙舞台，晋城郊区冶底岱庙舞台，沁水县郭壁村崔府君庙舞台。这些舞台经后世多次修缮，但仍保留了宋金舞台的部分原貌和大量原构件。从这些观演场所的记载和现存实物的研究，说明了上党地区是早期戏剧活动的繁盛之地。

联系山西南部宋金时期丰富的戏曲音乐文物，山西在当时的地理位置，乐户众多的情况，可以说，作为戏曲这种综合艺术形式正是通过乐户们的搬演才在此地得以大发展的。

至于中国戏剧定型的元杂剧阶段，更是乐籍中人的天下。《元典章》载：

> 本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬说词话人等，并行禁约。

难道还有比此更能说明问题的吗？依照元朝的制度，非“系籍正色乐人”绝对禁止“习学散乐搬说词话”，除了乐户——专业乐人（贱民、罪罚之人）可以演出之外，若有习学便是不务正业。从这种意义上讲，中国戏剧在定型阶段的中坚力量是乐户无疑了。

迎神赛社自宋金以下的发展中，戏曲成为其中重要的组成部分。明代万历二年（1574）的手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，“其中记载了队戏、杂剧、院本名目一百七十多个”[①]，较为详细地记载了各个剧目在供盏中的演出情况，可见，戏曲在迎神赛社乐户们的表演中已经占据了相当大的份额。

从队舞到队戏，均是由乐籍人员表演。队戏是乐户演出的主要剧目，是办赛敬神的正宗戏。迎神赛社抄本的记载以及现存剧目，队戏占绝大多数，地位极其重要。剧本称为都本，多由总科头保管，各乐户所承行当的角色单（本行当台词），由各乐户自行保管，辈辈相传。在20世纪80年代的戏曲普查中，长治地区的学者们发现乐户后人还能演出多种队戏，在社会变革之中，如此古老的艺术形式流传至今，不能不说是个奇迹。

队戏是诗赞体戏剧，表演手法有科白及诵，无唱。诵词结构有三三四格式的十字句，较多的是四三或三四格式的七字句。也有的诵词用排比句，如《大会垓》中项羽的一段诵词：

“穿一身葛绒甲，沿了边，合了袖，是王家的皂罗袍！”

“骑一匹两耳尖，肚有鳞，四蹄圆，踏得山，爬得岭，走一千，迈八百，日行千里

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

抱月，是王家的乌骓马！”

“拿一杆长光杆，足合后，抡得左，抡得右，抡开了乌龙摆尾，是王家的火尖枪！”

“拿一根梢不长，把不短，寒森森，冷飕飕，力大三石五斗米，是王家的凹面宝雕弓！”

诵虽不是唱，但也要押韵，每句结尾都要有拖腔。为了甩腔有力，结尾拖腔后都要加“啊”、“呀”等叹词。不论是七字句、十字句，每两句夹一板锣鼓，诵词也有快慢和拖腔长短之别，所以有些老艺人也有把诵叫做“唱”的。

队戏伴奏只有打击乐，乐器有宴鼓、香锣、圪塔镲、更锣。声音低沉、浑厚。锣鼓谱有“帅鼓”、“战鼓”、“调壮士鼓”数种，都比较粗犷、简单。[①] 队戏演出的如下特征：一、有人物；二、有故事情节；三、有乐曲伴奏；四、有舞蹈性的动作表演；五、有音乐节奏中的人物“吟诵”。虽然是一个小小的队戏片断，却也具备了“剧”的基本特征；而且，按照戏剧史上传统的分类习惯，应属于以“舞”为特征的“歌舞戏”。

要言之，队戏是一种以舞为特征的歌舞戏[②]。

另外，在已发现的赛社抄本中，还时有将“队戏”分别记作“正队戏”、“衬队戏”、“大队”、“走队”、“流队”、“上马队”等……凡正式赛社前迎神上马（赴赛）所扮演的队戏，称“上马队戏”，简称“上马队”；凡是在行进过程中流动表演的队戏，可称“走队戏”或“流队戏”，简称“走队”或“流队”；凡赛社时于供盏中演出的队戏，因其用在陪衬供盏，称为“衬队戏”，简称“衬队”；由于衬队供盏节次的时间限制，演出内容一般短小，多为队戏的某个片断，而供盏结束后正式演出的队戏则无此限制，演出比较完整、正规、规模较大，所以相对于衬队，被称为“正队戏”、“大队戏”，简称“正队”或“大队”。如此等等，名称虽因在赛社中的不同用途而各异，但同属队戏，同具队戏演出的基本特征。以上不同的称谓，可以看做队戏在赛社中不同场合的俗称和俗写，并不是队戏的各具演出特征的分类。

唐代王建所作的宫词，更明确引用了“队舞”这一概念：“青楼小妇砑裙长，总被抄名入教坊。春设殿前多队舞，朋头各自请衣裳。”至宋，不但《宋史·乐志》中记载了宫廷的“小儿队舞”、“女弟子队舞”，而且史料中开始出现了“队戏”一词。北宋刘斧《青琐高议》中记隋炀帝梦陈后主一事时载：“后主曰：‘忆昔与帝同队戏时，情爱甚于同气……’”。元杨维祯《东维子文集》中亦载：“（宋）孝宗奉皇寿，一时御前应制多女流……队戏为李瑞娘”。可见，“队戏”这一演出形式，虽不能断言隋炀帝时已有，但至迟在宋代已经存在却是确证无疑的。从而由唐代的“队舞”到宋代的“队戏”，……可

---

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

② 李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

以触到一点队戏发展的脉络。[①]

供盏队戏在神殿前的献殿或露台演出，和主鬯、维首、主礼生供酒食、致祭文相间进行。但供酒致祭都是简短的，主要的礼仪还是侑酒侑食，供神取乐的音乐、舞蹈、百戏及神戏的演出。这些演出虽然是虔诚的、神圣的、毕恭毕敬的，但它毕竟是礼仪性的，真正使乐户戏大显身手的，还是按照礼节程序安排，在神殿对面的乐台上（舞楼、舞亭上）演出的正队戏、院本、杂剧。正队戏是敬神演出的正宗戏，正队戏的开演叫“开戏”，开戏前还要烧香、放炮，请神就位。凡举办赛事，不管有多少戏班助兴，只有乐台上的乐户戏开了戏，外边戏才能开演。

原双喜和栗守田先生将《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中记载的在祭祀供盏时演出的队戏115个（去掉重复）作了辑录：

五虎下西川	三请诸葛	尉迟洗马	走樊城	天仙送子	下河东
敬德战八将	闯辕门	周氏拜月	神杀忤逆子	尉迟赏军	古城聚义
芦林相会	霸王封官	南浦嘱别	拜帅	访友	两狼山
熊精盗宝	潘杨征北	张生戏红娘	射七郎	破蚩尤	六郎搬兵征北
周氏辱齐王	斩华雄	安安送米	关公斩妖	战吕布	钟馗显圣
土地祠	李逵下山	迭挂午时牌	武林赶脚	陈桥兵变	咬脐打围
火烧上元驿	斗辕门	戏莺莺	斩关平	单刀赴会	鬼子母揭钵
班超投笔	诸葛祭风	猿猴脱甲	杨妃醉酒	五鬼戏判	旷野奇逢
六出岐山	玄坛伏虎	鸿门设宴	偷诗	张飞大闹小南寨	许真君点化
雪夜访贤	织锦回文	存孝显魂	病挟高思继	杨宗保救主	赵云救主
雪梅吊孝	丛台设宴	三气周瑜	单蟾戏水	雅馆楼夺带	唐儿送行
私下三关	鞭打翰林院	玉莲投江	张良卖剑	相逢	群送萧管
泰安寺设宴	收岑彭	独行千里	水淹章邯	秋胡过关	风花雪月
拷打高童	鞭打黄痨鬼	拷打小桃	杨宗保取僧兵代卷		十捧鼓
断机教子	四朝元	张飞祭马	秋江送行	三圣道化春秋	四公子斗富
挡曹	书房相会	五娘官粮	七下生	三元报捷	赶杨林
子权夸富	陈琳救主	打磨坊	岑彭马武夺状元	鞭打楚平王	山伯访友
哭倒长城	暗巡河北	四马投唐	潘葛思妻	关公出许昌	佛殿奇逢
小儿难夫子	东方朔偷桃	八仙庆寿	逼嫁王门	目莲救母	姑阻佳期
秋胡过江	斩韩信				

戏曲在时代的发展中不断成熟，而迎神赛社却将队戏这种戏曲的早期形态以活化石

① 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，经济日报出版社1989年版，第46～48页。

的面目得以保存，从研究者的角度说来，的确是一件值得庆幸的事。

杂剧者，是宋元时期戏曲的主流，在迎神赛社中有反映实属正常。

院本者，为金代戏剧形式的主流。明代的迎神赛社中存有院本，说明迎神赛社是随着时间的推移不断吸收新的艺术形式，从而使迎神赛社内涵更加丰富。院本早期的演出形态如何？我们可以从上党地区乐户后人们仍然能够演出的院本中窥到其基本面貌。

据调查，在上党地区抗战前保留演出的三个院本，其中除《三人齐》已失传外，另两本《土地堂》、《闹五更》尚存。院本只说不唱，当地群众称为“说院本”。

院本《土地堂》，描写的是三个结义兄弟在土地堂相闹的故事。《闹五更》与《三人齐》，俱写的是男女间寻欢作爱之事，台词粗俗淫秽，不堪入耳。奇怪的是这种戏还是专门为二仙奶奶等神祇演出的，故当地民间留传“二仙奶奶好听荤”的俗语。为二仙奶奶演出粗俗淫秽院本的来历，民间留传两种说法：一说为二仙奶奶宴请各路神仙，怕姜子牙的老婆马氏来捣乱，故意用这种形式来羞她，使她捣乱不成；二说为天篷元帅猪八戒在办赛时负责看守宴席，他爱听荤话，因而专门演给他听的。

院本尽管听之不雅，但为了敬奉神灵，故而道貌岸然的地方官吏也不敢干涉。但演出时，要清除妇女及儿童，并有专门的巡更人负责巡查防范。

院本的演出只有锣鼓送上接下，中间均无伴奏，既像现在的话剧，也像相声。中间夹杂些返场小段，无非也是些荤话。

从《闹五更》和《土地堂》两个院本戏的艺术特点来看，走的完全是金代院本“滑稽调谑”的路子。虽为地方化的语言，但明显保留了金代院本的艺术风格[①]。院本的风格是“滑稽调谑”，与静安先生所云中国戏曲在定型之前的滑稽戏阶段是一致的。

以上是从上党地区收集到的迎神赛社的抄本结合对乐户后人的实地调查所得到的印象。其实，迎神赛社中还不仅只有上述戏曲品种。《泽州府志》（清雍正十三年本，1735）卷四十八载，清康熙二十五年（1686）沁水县拔贡樊度中在《东岳庙赛神曲》（五首）中写道：“台上弋阳唱晚晴，台前百戏耍闹婴。博郎鼓子琉璃笛，山路东风处处声。”这里的“台上弋阳唱晚晴”，并不是文人的自诩高雅。弋阳腔在明代中叶以后到处流行，往往流行到哪里便吸收那里的民间音乐，用当地的土音演唱。据潞城县的乐户艺人讲，在乐户祀神时也唱过青戏（青戏即弋阳腔），如《捡柴》、《送寒衣》、《戏牡丹》、《二进宫》、《劝夫》、《藏舟》、《荐诸葛》、《疯僧扫秦》等。说明弋阳腔流传到这里已经地方化了[②]。正是乐籍中人不断到宫廷和各级官府中轮值上下，必然接触和参与各个时期主流音乐形式的演出，各地新的声腔种类也会被乐人们带入宫廷经过加工提炼，继而

---

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

② 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，经济日报出版社1989年版，第46～48页。

向各地传播。戏曲也必然成为乐户艺人演出中的不可或缺者。

仅仅是上党地区迎神赛社中保存下来的各种戏剧剧目就有174个之多。由此可见，许多文化遗产，很可能在广大乡村中沉淀下来。许多剧目传到20世纪30年代遗风未坠，实是难能可贵。

原双喜、栗守田二位先生将《礼节传簿》中所记载的剧目与现今上党乐户戏在迎神赛社中演出的剧目进行了比较研究，可以看出两者有着明显的继承关系。①

抗战前演出剧目	《礼节传簿》中剧目	抗战前演出剧目	《礼节传簿》中剧目
斩华雄	斩华雄	封官	霸王封官　霸王设朝封官舞
过五关	管大王独行千里 五关斩将　过五关	刺赵盾	赵氏孤儿大报仇
丛台设宴	丛台设宴　丛台会	水淹章邯	水淹章邯
斩韩信	斩韩信	潘杨征北	潘杨征北
收尉迟	收尉迟	压馆楼夺带	压馆楼夺带
长坂坡	长坂坡　赵云救主	告御状	告御状
大会垓	大会垓	气周瑜	三气周瑜
岳飞征南	岳飞征南	洗马	尉迟洗马
虎牢关	战吕布	戏判	五鬼戏判
土地堂	土地堂　土地祠	佳山寨	六郎搬兵征北
三人齐	三人齐		

《礼节传簿》中记载的剧目，抗战前上党乐户戏上演的队戏、院本剧目，合在一起有200多个名目，这确实是研究中国古代戏曲发展史的宝贵资料。山西的学者对上党乐户戏和《礼节传簿》进行了全方位的研究探索，并将乐户戏剧目和宋金元杂剧、院本进行了对照研究，与宋杂剧内容、名目相同的有7个，和金院本相同的有11个，与南戏相同的有9个，和元杂剧相同的有30个。元以后才出现的，其中一部分已为史籍所载的有15个，未见史籍所载、是新发现的24个。这些是仅就《礼节传簿》所载名目比照探索，后来发现的剧目尚未包括在内。

“戏剧活化石”的现象，应从地方乐户的内部组织结构来认识。上党地区乐户们搬演戏曲的方式非常独特，即每家乐户在每出戏中的角色是固定的。换言之，戏曲中的角色在乐户中间是按户分配，而且世代相承，生旦丑末，均分配到户。每到演出之时，由

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

科头召集，各家按世代传承者，不会变更。由于一些戏剧的形式和剧目在祀神中必不可少，也就成为一种风俗，届时必须演出此剧，由此，无论是演出形式还是其剧目内容便会一并保存下来而不至失传。

最重要的因素在于这是“迎神赛社时专供敬神的‘神戏’，有独特的剧目、独特的演出形式、独特的服装、独特的伴奏乐器和观演场所”[①]。迎神赛社作为“国制”、“常式”，一旦“入选”，便也加了几分“神圣”，作为常仪、常规用于供盏程式中间，固定之后只能是不断增加迎神赛社的内涵与容量，任何“偷工减料”的行为都意味着对神灵的不恭，招致神灵不悦。正是这种在各地神庙中、在固定的时间、主要用于敬神的演出，出于对神灵的虔诚，才会使得无论是进入该系统中的戏曲还是器乐曲得以长久的、几乎是原样的保存。对乐户后人们的调查得知：

> 到办赛时，由总科头组织，视赛事大小联合全县甚至几个县的乐户应差。他们演出的剧本叫都本，都本由总科头保管，各乐户家只有自家祖传角色行当的戏词。到时候集中在一起合一合就行了。这种祖传的角色，也是代代相因，如不绝后，不许更换，到应差办赛时如果上不了场还要受罚，因此各乐户对自己的事业兢兢业业，从不敢懈怠。如长子县：南李村乐户为旦角，壁村乐户为小生角，鲍店镇乐户为净角，南鲍乐户为生角。潞城南舍村“调家龟”也是如此。上台有角色的是四十三家，谁生谁旦，谁丑谁净均是辈辈相承。上党乐户艺人大多是多面手，能打，能吹，能演戏，没有专业班社却保留了许多剧目，却能按时进行演出活动。这是他们的社会地位、从事职业的特殊构成。[②]

从《元典章》中非“籍正色乐人”不得“习学散乐搬演词话”的记载，以及山西所存迎神赛社中众多戏剧种类和剧目的情况，使我们得以认清乐籍与戏曲的关系。

戏曲音乐文化，从其生发时起，便与乐籍中人有着不可分割的关联。宋元时期，戏曲在发展过程中虽然也显示出南北风格的不同，但基本上有一条主脉，这便是南北杂剧与南北曲，块面关系相对清晰。明清时期，在戏曲文化的发展进程中，呈现出色彩斑斓的景象，特别是清代更如此。虽然这其中有着多层面的诸如商业、市民文化等因素，但有一点是人们较少注意到的，这就是雍正除乐户籍对整个音乐文化的影响，自然，对戏曲音乐文化的影响也是值得关注的。

乐籍中人得以“解脱”的同时，“恩主”发生根本性变化。历来在宫廷、官府、军旅等吃官饭的这一庞大的群体，一旦失去了生活主要来源，便要重新寻求解决的渠道。毕竟他们曾经是专业乐人，虽然随着制度的解体除掉贱籍，但是总要用一技之长来维持

---

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

② 同①。

生计。这些自宋代在宫廷教坊十三部中便以杂剧为正色者，熟知各种声腔、剧目并精通其中的各种角色。从事戏曲表演的乐人散居各地，依然会以一技之长维持生计，必然会重新组合，不断创造出有地方特色的新的声腔剧种，宫廷中大规模释放高水平乐人的举措，必定对社会上多种艺术形式产生深远的影响。从戏曲文化上看，最重要的影响是这一时期多种颇具地方特色剧种、曲种、声腔的大发展。包括皮黄腔系在内的许多剧种在这一时期生发便是最好的证明，徽班进京也是在乐籍除籍之后。许多戏曲、曲艺形式都可以追溯到这一时期。作为戏曲、曲艺最为活跃的时期，与专业乐人除籍之后的分治不无关系。

山西省由乐户后人们保存下来的这一批宝贵的资料的确会引发人们对中国音乐、戏曲文化的新思考，它的信息量、内涵之丰富，尚待人们进一步的发掘、认识。

第五节　山西乐户的音乐民俗特性

音乐民俗，是指经过长期的社会文化积淀而形成的与音乐相关的民俗文化传统。音乐民俗者，成为民俗活动中的重要类别。

山西与音乐相关的民俗活动众多。主要体现在驱傩仪礼、迎神赛社、祈雨、岁时节令、婚丧嫁娶等等。许多民俗中的音乐形式和乐曲以及仪规都相对固定，这也成为民俗的特色。

驱傩仪礼　原本为国礼和军礼，自唐末开始向市井吉礼过渡，并融入迎神赛社之中，但驱傩仪礼亦以乡傩礼的形式在民间延续。雍正十三（1735）年《泽州府志》云：乡傩尤多傀儡忙，村词野调乘宫商，聆遍前街与僻巷，园亭暂对村伏场。乐户在其中起主导作用。

迎神赛社　山西目前所保留的最具文化价值、内涵最为丰富的与音乐相关的民俗便是迎神赛社。此礼是在宋代定型的由驱傩仪礼、享赛和祭祀后土等多种仪礼的融合体。由于祭赛至高无上的神圣性成为影响最大、涉及范围最广、内涵最丰的仪礼。正如金皇统二年（1142）忻州西南独担山的《独担灵显王庙碑》记所云，祀神是“国策”。嘉靖《沁水县志》：

> 方野春则祈谷，数百人鼓乐，旗帜前导；后有擎神者，以木雕刻如楼殿状，而饰以金，制极工巧。一村中多者数擎。秋则报赛张剧，盛列珍馔。[①]

可见音乐戏剧在迎神赛社中是何等的重要。在志书集成的普查中，山西上党的专家学者们通过深入细致的调查，使多种与迎神赛社相关的珍贵文献资料重新展示在世人面前。

---

① 转引自田同旭、李来虎：《新发现的沁水元代戏台遗址考察》，载《中华戏曲》1988年秋季号第226页。

结合山西明清以来的多种地方志书“风俗”中的相关史料，以及对山西乐户后人的实地调查，使我们对迎神赛社内涵的丰富性有了相对全面、深刻的认识。感谢这些专家学者不辞辛苦的细致工作，也要向将手抄的资料从明代一直保存至今的乐人们致以诚挚的敬意，正是他们视这些资料为珍宝代代珍藏，才为今天的研究提供不可多得的文献，人们才能对中国乐籍文化的传承脉络有比较清晰的认识。如今，相关的研究成果已经开始出现，将中国传统音乐文化、戏曲文化、祭祀仪礼文化等等的研究推向了一个新的层面。

迎神赛社成为国家的重要礼典，亦是弥漫于乡间的重要民俗活动。隆重而又规模盛大，自宋代以下连绵不绝。在二十世纪上半叶之前的上党地区，几个村联合办的赛事叫“官赛”，一个自然村办赛的叫“调龟家”。“官赛”无论大赛、小赛，均由乐户应差；“调龟家”则是本村村民自己组织演出。办赛演出又叫“调队子”，无论“官赛”、“村赛”演出的剧目、方式，规范都基本相同①。

明万历二年手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》的发现，引发了对相关文献进一步深入而全面的普查，并取得了重大而可喜的收获。多位学者从不同的视角对与迎神赛社这种祭祀仪礼的程式主体、民俗特性、社会学层面、乐户在其中的作用与表现等等进行关注，成为近年来三晋文化研究的一个“热点”。

征集到的迎神赛社规范文本有多种，均较为详细地记录了乐人在其中所演奏的曲目、剧目、礼仪程式以及行为规范，乐人们必须按照规范行事，否则便是对神灵的不敬。

《迎神赛社接送神祇礼节词文》云：

> 省令乐人，伏以尊神，合行奏禀。今有乐人参礼已毕，叩于阶下，听命打躬，须当省令：掌乐之人，前行后行，须要管理，男女齐整，各有精神。衣帽新鲜，鼓乐齐备。男记四十大曲，女记小令三千，谨按五音宫商角徵羽，又按八音八乐金、石、丝、竹、匏、土、木、革，按词章而动鼓乐，依宫调而歌舞和音。早不动宫商，晚不动黄钟：早动宫商，神灵不悦；晚动黄钟，不敢奉神。院本、杂剧、队则、词曲，早晚奉神不可差礼。各要诚心，切莫怠慢。坛上掌握之神，明明鉴察是非，神前书表之司，暗暗启奏善恶，为此省令，殷勤慎行。②

长子县牛氏兄弟捐出的《唐乐星图·听命文》中有如下记载：

> 乐人听令。一、科头。古论自今，点到大小乐人，随带衣甲头脑，奉神往来披穿。诸般乐器等件，务要俱各齐全。大小伙伴人口，衣实上写花单。每日送到饭食，须要公道分捻。社众已赏钱物，应当照分均摊。毋得指祢社众顽猾，侵欺各项

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

② 同①。

赏钱，克减散乐茶饭，将伙计尽各欺瞒。虽是伙伴不肯声说，神灵监察循环。

大乐教坊司……凡音器皆是圣人置造，传流下享赛奉神。

大小散乐。古论，自今以后奉祀神筵，比方、院本、行队、杂剧、从人索唤。诗按太平古传，曲依乐府梨园。男记四十大曲，女记小令三千。但事承应节次，务要衣服新鲜，诸般乐器俱要完全。供盏挨次，索唤不违，妆办伺候神灵，喜庆开颜。寿词寿曲奉神前献，莫得蒙头盖面。科头首当前谨慎，锣鼓谨奏喧天。笙簧嘹亮，奉神法筵，勿得欺神怠慢。若是作威把神瞒哄，招灾星显验。

三日前行。古论，自今以后，开呵立盏务要分明。亘古至今，乐星古圣遗留，礼仪先人规定。今朝圣会，邀请尊神坐于宝殿。而为领袖，率领伙伴动乐三日。承应依时，按乐星图内春动七宫，夏动七角，秋动七商，冬动七羽。上有凤鸣之声，中有律吕之韵。承应四十大曲，十七宫调，奏八天乐事：金、石、丝、竹、匏、土、革、木。天行曲，地行曲、年行曲、月行曲，日行曲，时行曲，俱按着二十八宿，五音律吕。花帽齐整，衣甲新鲜。歌舞承献供盏，承应吹打宫商。前衙按文，丝竹管弦：韵虎、龙笛、筝、篥、琵琶、响铁。晚衙按武，播戏跳索、蛮舞、杖鼓。各调奉神，谨慎殷勤，毋生怠堕之心，自护怠慢之罪。

弦管淡色。自今已后，歌唱奉祀神祇。往来应着新衣，筝篥随身莫离。早晚寿词呈献，应有艳曲休题。诚心着意莫要心粗，自有龙天佑你。

示谕科首知悉：点择男女散乐人等，须体正规，毋得紊乱。男女须要颇晓古今，精通乐器，供馔分明，开呵立盏毋得粗心。女乐须择咽喉响亮，弹唱精明，衣服新鲜，甲锁明亮。倘若杂剧混乱，调弄差错，应唱不唱，应供不供，戏侮神灵，立见灾祸。各宜小心，竭力殷勤。（榜）

以下为赛社中“三场乐次文”：

维　　头场乐次

大清嘉庆二十三年（1818）岁次戊寅　　朔越

今据山西潞安府屯留县　　里　　甲　人氏现在　　居住奉神　　顾典到古论科头

诚心作乐，奉献于昊天至尊金阙玉皇上帝尊神暨两班尊神位前

夫乐者，宫商异韵，丝竹音声。八音克谐，无相夺伦。现将见备物告虔，合百神而禋祀。居韵赓歌，敛五福以锡民。恐惧中间丝竹乖音，遗漏脚数，触犯神祇，尚期神明宽赦罪愆。尚享。

三场乐次

大清嘉庆二十三年岁次戊寅　朔越　今据山西潞安屯留县　　里　　甲　　人氏现在

居住奉神　执香社首人　　暨领十村人等，敢昭告于

昊天金阙玉皇上帝尊神暨

两班尊神位前。谨奉前衙，合当表祭。备到金银纸马礼乐奉神。

今典到大散乐伶工人护国灵贶王尊神位前，享赛三朝。诚惶诚恐，稽首顿首，百拜上启诸神位前。乐奏宫商异韵，丝竹音声。先验日之与辰，次验星之与宿。绥调律吕欢欢奏笙簧。须舞治世之音，呈献安阜之曲。聊为节次或然。

灵明值宿之神当值，正傍测逆等，八音克谐，未敢陈明。

今开应用盏数于后

新花三台

第一盏　寿南山歌曲子补空　散花三台

散水三台

第二盏　靠乐歌唱　　本调惊杯乐

补空

道宫薄媚　　念双乔

王子六么花十八

第三盏　檀花梁州　　补　　再撞再煞

杨妃单舞盘中曲

第四盏　　补空　三盏已毕各无所管

第五盏六七八或十二盏　　俱事补空完。

右件前项，乐依古调，曲按宫商，奉神。歌舞精严，供献箫韶韵羹。衣甲新鲜，巾冠整顿。双歌队无，勿得失错。殷勤音降福，慢者招愆。丝毫失度，罪责非轻。各谨伺候。

神明照鉴　　尚　飨。[①]

对乐人的规范文本大同小异。《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》的供盏规范程序如下：

“角木蛟，其宿虎头女面披发，白袖朱履。右手执曲尺子，向东而立，好食素物，置下筝。〖正官〗第一品，行三曲：《粉妆》、《夜叉》、《梁州》。上居天秤宫，下临郑地。分辰。并前后两衙、队戏开列于后。

计开：前行说《三元戏竹》

第一盏，《长寿歌》曲子，补空《天净沙》、《乐三台》；

第二盏，靠乐歌唱，补空《太清歌》；

① 参见李天生：《〖唐乐星图〗校注》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

第三盏，温习‘曲破’，补空，再撞再杀；

第四盏，《尉迟洗马》，补空，《五虎下西川》；

第五盏，《天仙送子》，补空，《敬德战八将》；

第六盏，《周氏拜月》，补空，《尉迟赏军》；

第七盏，合唱，收队。

正队　《大会垓》

院本　《土地堂》

杂剧　《长坂坡》”

以上引文为二十八宿之一“角木蛟”一例。以下类推，如“亢金龙”、“氐土貉”、“房日兔”……等等。二十八宿依次二十八段，内容随星宿变化，形式不变。书中所记二十八个宫调名，与《新唐书·礼乐志》十二所记完全相同。四十大曲与《宋史·乐志》所载也基本一致。①

这是具有典型意义的音乐民俗的珍贵资料，乐人们保存这些文本中所讲到的教坊司和散乐、院本等显示出教坊乐体系与其后散落民间的一致性。

庙会　山西佛道寺庙众多，加上相当数量的各种神庙，成为厚重的三晋古文化的有机组成部分。山西现存辽金以前的古建筑，竟然占据了全国范围内百分之七十的份额。有关学者据多种文献及现存实物的调查表明，“明清，山西境内有寺庙近万座，庙多，庙会也多。二月初二祭青龙，二月十五日祭太上老君，二月十九日祭观音菩萨，三月初三日祭真武大帝，三月十八日祭后土娘娘，三月二十日祭子孙娘娘，四月初四日祭文殊菩萨，四月初八日祭释迦牟尼，四月二十日祭药王，五月十三日祭关公，六月十一日祭井泉龙王，六月二十三日祭火神、马神，六月二十四日祭雷神，六月二十六日祭二郎神，七月十五日祭中元地官，七月十八日祭王母娘娘，七月二十一日祭普庵祖师，八月初十祭北岳大帝，八月二十三日祭张飞，九月初九日祭斗母元君，九月二十八日祭马元帅，十月十五日祭下元水官，十月二十七日祭紫微大帝，十一月初四日祭孔子，十一月初六日祭西岳大帝，十一月十一日祭太乙救苦天尊，十一月十七日祭阿弥陀佛，十二月十六日祭南岳大帝，十二月十九日祭华严菩萨。社会上百工行业都有自己的行业神，泥木行供祀鲁班，酿酒行供祀杜康，醋业行供祀帝予，盐行供祀葛洪，鼓房供祀师旷，乐户供祀咽喉神，梨园供祀唐明皇，理发行供祀罗祖等。每月有祭祀庙会。山西民间还供祀地方特有的人神，如临汾尧庙供祀唐尧，运城舜帝庙供祀虞舜，芮城大禹渡禹王庙供祀夏禹，万荣稷王庙供祀禹的大臣后稷，汾阳狄公庙供祀狄青，介休介子祠供祀介子推，太原晋祠供祀唐叔虞及其母后姜邑。清徐县马峪村有狐突庙，代县北山有赵杲观，

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

浮山县有唐太宗庙、李清庙，朔州市有尉迟公庙，文水有武则天庙等。以襄汾县说，一年中就有40多个传统庙会。据张林雨先生调查，太原、晋中、吕梁一带每年庙会有900个之多”①。所祭祀的这些有佛有道，还有多种神灵，构成了庞大的民间信仰崇拜体系的“百祀”图卷。在各地的庙会期间，由社首组织，总要延请乐人举行各种祭拜并奏乐张剧热闹三天，这是乐籍中人施展技艺的好时机。

元宵红火　元宵节是山西民间隆重热烈的娱乐节日，从正月十四到十六“闹红火”是全省各地普遍的民俗活动。“一队红火半家鼓”，鼓吹乐在红火中起十分重要的作用。《山西通志》载：

> 元夕，街坊张灯结彩，列炉焰，放花火，光彩腾灼，鼓吹喧阗。士女踏歌游戏，丙夜始归。自十四日试灯起，至十六日止。②

这也是鼓乐班的忙季。各村都以能请到吹奏技艺超众的鼓乐班为兴、为荣。各村的红火队伍要在县城或中心集镇集中会演，带有竞赛的意味。唢呐声声，锣鼓阵阵，龙灯、狮子、高跷、旱船、竹马、跑驴、抬阁等轮流出场，围观的民众人山人海，晋北地区的《大得胜》、《将军令》，上党地区的《十样锦》、《大十番》、《观灯》，都是元宵节“闹红火”必用曲目。近期我在长治市采风，适逢元宵佳节，由各市级单位延请的长治城区和邻近市县的鼓乐班社，在城区的闹市和许多重要的居民区吹吹打打，载歌载舞，既有传统乐曲也有流行音乐，更有群众喜爱的上党梆子、落子等戏剧形式，喜庆热烈，其中不少是乐户后人的班社。传统以民俗的形式依然延续。

对棚（堆伙计、对架）　此种形式更多是乐籍人士除籍之后在各地乡间逐渐形成的，反映出乐籍中人恩主变化之后的情况。具有竞技性，前提是恩主们有同时请两家乐班的实力。这有残酷性的一面，但无疑对促进技艺的提高有相当好处。这种形式在中国北方地区相当普遍，陕西、河南、山东、辽宁等地也都有类似的情况，而这些区域在历史上又恰恰是乐户相对集中的区域，可见此种民俗的形成与乐户文化有密切关联。

图61　辽宁辽阳两支鼓吹乐队在“对棚”

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

② 《山西通志·风土记上》，中华书局1990年版，第7066页。

图 62 对棚中下阳鼓吹乐队的主奏者

图 63 对棚中刘家班鼓吹乐队的主奏者

立春、打春 实际上，中国社会的许多民俗节日、节令都是大张铺排，也是人们精神生活的有机组成部分。什么立春、打春、上元节、清明、端午、七月十五、中秋等等，这些节令总是与民俗活动联系在一起，各地在举行上述民俗活动时虽然不尽一致，但基调大致相当。无论娱人娱神娱鬼，均体现一个“乐”字，不论是祀典还是庆贺，乐事活动是不可缺少的，从宫廷官府到民间百姓均如此。春天，一年之始，万物更新，人们又有了新的亟盼。《后汉书·礼仪志》载：

> 正月始耕。昼漏上水初纳，执事告祠先农，已享。耕时，有司请行事，就耕位，天子、三公、九卿、诸侯、百官以次耕。力田各耰讫，有司告事毕。是月令曰：“郡国守相皆劝民始耕，如仪。诸行出入皆鸣钟，皆作乐”。①

风俗是在长年的历史积淀中形成，逐渐成为人们生活中必不可少的要素。立春的节令成为一种礼制，一直延续。《山西通志·风土记上》云：

> 《通礼》：直省迎春之礼，先立春日，各府州造芒神、土牛。立春在十二月望后，芒神执策当牛肩；在正月朔后，当牛腹；在正月望后，当牛膝；示民农事早晚也。届立春日，吏设案于芒神、春牛前，陈香烛果酒之属，案前布拜席，通赞执事者于席左右立，府州县正官率在城文官丞吏以下朝服，毕，诣东郊。立春时，至通赞赞行礼，正官一人在前，余以序列行就拜位，赞跪叩，与众行一跪三叩礼。执事者举壶爵跪于正官之左，正官受爵酌酒，酹酒三，授爵于执事，复行三叩礼，众随行礼。乃舁芒神、土牛，鼓乐前导，各官后从，迎入城，置于公所。各官执彩杖环立，乐工击鼓击土牛三，乃各退。②

民国《翼城县志》载：

---

① 《后汉书·礼仪上》，中华书局版，第 3106 页。

② 《山西通志·风土记上》，中华书局 1990 年版，第 7064 页

立春节旧俗前一日，令唤乐户二名，假之冠带，一名春官，一名春吏，凡官长缙绅家皆叩谒之以报春。

《大同府志》：

立春前日，优人乐户各扮故事，乡民携田具，唱农歌，演春于东郊。各州府悉同。雍正初，奉文乐户娼妇归良，仍雇人为之。[①]

类似的记载多见于州、郡、县志“风俗”中，多动乐。只是用乐人数上有所差异。作为官府参与的这些节令民俗，其动乐者是官属的在籍乐人，记载明确。

这种在立春时举行仪式并动乐的风俗，已经成为全国性的，非仅为山西所专有。我们从明清时期全国各地的地方志书中都可得到这种印象，而且，动乐时的乐人是“行户”中人。明嘉靖四十三年（1564）《归州志》（今湖北姊归县）：“立春前一日，州大夫以下俱盛服迎土牛于东郊街，市镇诸行户皆扮古今故事彩亭，鼓乐导从而行”[②]。

婚仪　作为人生的终身大事，历来为崇尚仪礼的国人所重视。喜庆之期，是为乐事。因此，历史上中国的城镇乡村凡有一定经济能力的人家会想方设法雇请乐班为其助兴。这也是音乐民俗中相当重要的一大类别。《周书·崔猷传》中即有：“时婚姻礼废，嫁娶之辰，多举音乐”的记载，可见其在人生礼仪中的重要。景蔚岗先生在对山西音乐民俗的调查中刻意关注婚仪，并作了比较详细的描述。

我国自古以来为婚姻礼仪制定的“六礼”：纳采、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎，至今是民间婚俗礼仪的主导模式。鼓乐在亲迎仪式中是不可少的。

结婚日期择定之后，男方家要选任一名总管负责安排礼仪事务。总管要提前几日约请鼓乐班，鼓乐班一旦承应，无论如何不能误事。这是鼓行中不成文的规矩。

迎亲之日，鼓乐班要在早八点之前在喜棚开鼓。先吹唢呐牌子曲或套曲，渲染喜庆气氛。常用的曲牌有《满江红》、《百鸟朝凤》、《节节高》、《将军令》等。早饭时咔戏，吹奏一些民间熟悉的戏曲折子。

迎亲队伍出发，鼓乐一同启程去新娘家迎娶。唢呐前导，笙管随后，俗称粗细两圪节。鼓乐、笙管齐鸣，招引人们围观。到新娘家门口，鼓乐要热闹一番，新娘家陪客在鼓乐声中把新郎和傧相迎进家门。这时候鼓乐稍息。新娘家为新郎斟茶用饭，鼓乐起。饭毕，新郎拜见新娘家大小长辈，都有鼓乐相伴。新娘子上轿，是鼓乐最叫劲的时候。娶上新娘子回新郎家，鼓乐要一路吹打。新娘子到婆家门，鼓乐大作，鞭炮声声，新郎家亲友邻里迎接新娘进门。随后拜堂、入新房，鼓乐演奏固定的曲牌，闻乐者可知晓礼仪进行到何第次。开宴，鼓乐班在喜棚奏乐助兴。宴毕，鼓乐奏乐送客。

---

① 参见《山西通志》，中华书局1990年版，第7065页。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成湖北卷》，中国ISBN中心1994年版，第7页。

吹房是婚俗中鼓乐的重头戏，乐手会竭其所能，展示自己的技艺，博得众人阵阵叫好。鼓乐班会备好折子，上写牌子曲名和本地戏曲剧名，供主办闹房的新郎家亲朋好友点选。谁点曲牌或点戏，会用红纸包上赏钱，赐给鼓乐班。鼓乐班演奏出色，主人家还会再给赏钱。鼓乐班得到的赏钱多，是很光彩的。有的鼓乐班还带唱角，文武场乐器齐全，把喜庆气氛推到了高潮。

全省各地婚俗礼仪中鼓乐的功用大致相似，因各地习俗不同，也有繁简不同之处。晋中地区娶亲后的第二天仍动用鼓乐。在鼓乐声中，婆家长辈每人为新媳妇端送一份礼物。新媳妇接受礼物的同时，由总管介绍辈分，一一行礼拜见。俗称“端拜礼”。早饭毕，鼓乐起，新媳妇下灶房炸三块油糕，祭灶王爷，俗称“扫灶”，“端拜礼”和“扫灶”之后，鼓乐班奏牌子曲《刚天红》感谢主家的盛情款待，再奏一首《小开门》，祝主家开门留后，早得贵子。最后奏《梵王宫》、《万年欢》。整个婚俗礼仪方告结束[①]。

虽然各地婚仪风俗有所差异，在婚仪过程中用乐的曲牌有所不同，但基本的程序一致。乐曲主要体现一种欢乐喜庆的气氛，鼓吹乐以其特有的烘托气氛的功能成为婚仪用乐的主导，而奏乐者则多是在籍专业乐人。乐户除籍之后在山西地界兴起的八音会等音乐班社，为经济利益驱使而组合者，他们也同样演奏这些乐曲，同样仿照乐户后人们遵循婚仪程序，至于近年来这些班社当中添加架子鼓等西洋管乐器的做法则另当别论了。

葬仪 丧葬礼仪是人结束一生后，亲属、邻里、友好对之哀悼、入殓、祭奠、殡葬的重大礼仪。山西民间对高寿老人的丧葬礼仪尤为隆重和庄严，鼓乐必不可少。丧葬礼仪的内容繁杂，既有对死者的悼念，又有对死者进入信仰中的另一世界表示的各种祝福，鼓乐也就带有较浓重的信仰习俗的色彩。

《唐会要》八十三载：“今贵族豪富婚姻之始，或奏管弦，以极欢宴，惟竞奢侈，不顾礼经，非所谓嗣亲之道，念离别之意。”“会昌元年（841）十一月敕，婚娶家音乐并公私局会、花烛，并宜禁断。”

后晋天福（936～943）年间，高鸿渐上奏云：“伏睹近年以来，士庶之家，死丧之苦，当殡葬之日，被诸色音乐伎艺人等作乐，求觅钱物。伏乞显降敕文，特行止绝。”（《全唐文》卷八五二高鸿渐《请禁丧葬不哀奏》）从前面我们已经征引过的史料可以看出，作为官府中人故去可以有鼓吹陪伴，而士庶之家因丧动乐却招致官员的反感，并奏请禁绝。这里所提到的诸色音乐伎艺人作乐是为了求觅钱财，正反映出乐籍的生存之道。

《宋史·礼志·士庶人丧礼》载李昉奏曰：“其用音乐及栏街设祭，身无官而葬用方相者，望严禁之。其诏葬设祭者不在此限。……丧家辄举乐者，谴伶人。”诏从之。同篇

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

又载，两年后，宋太宗又亲自下诏："访闻丧葬之家，有举乐及令章者。……或则举奠之际歌吹为娱，灵柩之前令章为戏，甚伤风教，实紊人伦。今后有犯此者，并以不孝论，预坐人等第科断。所在官吏，常以觉察。如不用心，并当连坐"。

《司马氏书议》卷六注云："……乃至鄙野之人，或初丧未敛，亲宾则（斋）馔酒往劳之。主人亦自备酒馔，相与饮啜，醉饱连日，及丧亦如之。甚者初丧作乐娱尸，及殡则以乐导辒车，而号哭随之，亦有乘丧郎嫁娶者。"

《谷山笔麈》卷十四"杂科"曰："今殿廷惟有雅乐，车驾出乃用鼓吹，而民间反得用之，至闾里婚丧无不以鼓吹，将之者更相沿不禁，何也?"

上面的这些记载所反映的多是对民间丧葬时动用音乐的反感，并企图禁约，但从另一个角度也可以看出民间丧葬动乐已经成为千百年来的民俗传统。虽然这些文献的记述者多认为民间的这些风俗是"伤风教"、"紊人伦"，是为"不孝"，但民间百姓并非如此认定，在丧礼上奏乐有娱神、娱鬼、娱人的多重功用，这才是民间丧礼用乐千百年来屡禁不绝的原因，乐人们有着更多的用武之地、生存空间。下面是山西丧葬乐俗的情况。

人亡后，家人要报庙。亡人入殓之前，主丧当事人和孝子每日早晚要为寄住庙中的亡灵上庙烧纸、送饭、送水。每次上庙，都有鼓乐相随，演奏《水龙吟》、《大雁落》、《骂玉郎》等。停尸三日后入殓，鼓乐奏《哭皇天》。入殓当日黄昏，孝子要备纸扎的车马到村西口焚烧，俗称"送行"。孝子行路和焚烧纸扎时，鼓乐奏《看灯山》、《长四句》、《哭皇天》等。送行后返回的路上，村人可随意拿一条板凳横置街中拦路，要求鼓乐班吹奏牌子曲或时令小曲，俗称"拦吹"。直到村人喝彩满意后，方才放行。笔者在五台县东冶镇随乐班采风时，时值仲秋，鼓乐班为一人家"送行"。从村外烧纸毕往回返，约傍晚7点。在回返的路上，鼓乐班被拦吹五次，每次都要吹奏十几个曲子、小令、时兴小调，用时30～40分钟，返回亡人家院，已近深夜11点。鼓乐手连续吹奏近五、六个小时，可见吹奏基本功之过硬。他们演奏的曲目中，已有《回娘家》、《敢问路在何方》、《十五的月亮》、《少年壮志不言愁》、《渴望》、《篱笆墙的影子》、《命运不是那辘轳》等时兴歌曲。鼓乐手既有守旧的习惯，也有追新的意识，以迎合和满足听者的欣赏趣味。丧事鼓乐不仅具有礼仪功能，事实上也具有娱人功能，这也是久远的传统。

辞灵、出殡、下葬是丧事礼仪中的主要部分，家境不宽裕的人家也要雇请一班鼓乐，富豪大家则会请僧道乐班作法事、摆经坛，同时雇请两班鼓乐对台吹奏，以示家道不凡。

出殡的前一天，鼓乐班按约来到丧家宅院街门口或街门里影壁前设的乐棚，演奏《大安鼓》、《哀祭鼓》，俗称"开鼓"。如果丧家雇请了两班鼓乐，两班鼓乐的演奏就有很强的比赛意味。这种场合成为技艺超众的乐手、乐班扬名声的时机，他们会拿出自己的"绝活"，与对班比试高下。这种场合也成为鼓乐艺人取众家之长交流学习的好机会。

开鼓后，鼓乐班坐棚演奏各种传统牌子曲。听到僧道乐班奏乐来临或僧人道士灵堂前起乐送经超度亡灵，鼓乐要即时停止。僧道乐班出门离去时，鼓乐班要起乐相送。当知客告知有亲友前来送献祭奠时，鼓乐要出街迎接，俗称“迎献”。亲友在灵堂烧纸祭灵，鼓乐要起乐相伴。客主用餐，鼓乐班在乐棚演奏《哭灵堂》、《六月雪》等悲戏的折子，客主用餐毕，才给鼓乐班在乐棚用餐，时间很短，往往来不及吃完，礼生就通知起乐了。

晚饭后烧纸，鼓乐起，亡者的子女、孝孙、侄儿女等跪在灵柩两旁哭灵。参加祭礼的亲友按辈分在鼓乐声中依次上灵棚拜奠。鼓乐如泣如诉、悲悲戚戚，闻者都沉滞于悲悼情绪之中。烧纸毕，由出嫁的女儿、孙女、侄女、外甥主办“吹棚”。由主办人点曲、点戏。鼓乐班演奏传统套曲或牌子曲，也吹奏当地民众爱听的地方戏，此时，前来围观听曲者甚众，丧家也以人众为兴。

出殡当日清晨，鼓乐班“开鼓”奏乐。亲戚朋友端供品来辞灵，鼓乐班都要起乐相迎。由出嫁的女儿、女婿、侄女等为故者准备的供品，要在大街上摆放在供桌上，由鼓乐导前，沿街串巷抬回灵棚。上供开始，鼓乐起。主客供餐，鼓乐班坐棚咔戏。餐后烧纸，鼓乐奏情绪悲切的传统牌子曲。

起灵前，僧道乐班要奏乐绕灵。然后在鼓乐轰鸣和鞭炮声中，孝男孝女跪地痛哭，众人把灵柩抬到大街上，加盖龙头凤尾棺罩。礼生高喊“节哀”。鼓乐声和哭喊声骤停。僧人道士再奏乐绕灵。然后长孙举灵牌在前，孝子随后，随奏乐的僧人道士缓步走过临时搭建的“金桥”、“银桥”，意即亡者生前罪过已得到宽恕，成正果驾鹤远去。俗称“过桥”。

出殡时，鼓乐班吹奏前行，僧道乐班随后。孝子灵柩前拉灵，孝女眷属灵柩后送灵，缓缓出村。出村一段路，要停下灵柩，孝子朝灵柩下跪，敬香叩头，也向帮忙的众人叩头礼谢。鼓乐停。各地的丧葬礼俗不尽相同，有的地区鼓乐班也随灵柩到坟地，灵柩下葬时奏乐。有的地区则只有僧道乐到坟地，鼓乐班不去坟地。

鼓乐在丧葬礼俗中的角色是十分重要的，没有鼓乐的丧葬仪式会招来乡村舆论对孝男孝女的谴责，留下不孝恶名。因此，山西大部分地区都有重殡葬的习俗①。

现在民间乐户“行内人”更多在白喜中“办事”。平遥双林寺文物管理所所长赵昌本先生讲，城内蚰蜒巷的乐户后人王家，演奏的曲目地道，技巧也高，他们办事在每一个程序上演奏什么曲牌都有一定之规，按传统方式办白喜之事的人家都愿意请他们。乐户在地方上的一项主要业务是老百姓在白喜之事时的仪式音乐。

祈雨 其实应该是迎神赛社所涵盖的重要内容，表现在向上苍祈求保佑一方风调雨

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

顺者。但遇到干旱少雨的灾荒年景，则更要以一方百姓的虔诚以求感动上苍。这显然是一种不固定时间的民俗，因时因地而定，这种仪式少不了乐人们娱神的表演。有学者在黄土高原上的杨家沟村记录下的祈雨的音调便是很好的证明。①

在上党的文物普查中发现了一个手抄本《下史兴十村祈雨祭文规范》，其中有咸丰年间的祭文、告示，以及民国初年乐户们执事时所订立的合同文书。在“祈雨礼仪”中有云：

> 本村老社首、管劳四人，一同到交漳昭泽龙王位前焚香。诵《下殿文》后，按次序在殿内众神位前焚香。后出殿对社首说：“封山门，插柳，小心。”□□下殿文。三日内，每日早晚至，焚香。三日以里圣雨，同外九村社首，恭接神驾。药（乐）户八名，红白盘，本街夸官。外九村社首来贺雨，庙上备茶，无饭。神前押殿盘一供。每月初一换盘一供，换至送神时。夸官日，药（乐）户早晨打更衣鼓毕，将驾扶古佛殿前小桌上。打鼓地三次后，奏乐一次……抬上神驾出大门外，十一村社□□焚香后，游村祈祷。头：□；贰：炮手；叁：药（乐）户；肆：社首。……合伙香毕，药（乐）户奏“座（坐）殿乐”。……药（乐）户奏“坐殿乐”毕，算帐，一同走。……九日□□圣雨，秋后送神，伞扇、故事、十村送神，本社献戏、药（乐）户等。②

可见乐户在祈雨民俗中是有很重要的位置和作用的。

此外，过周年、满月等等，都成为与音乐相关的民俗活动，而这些活动中必定是有乐户们参加的。至于乐户除籍之后为了生存新出现的划分“坡路”、“乡道”等等，也都是与音乐民俗相关者。

---

① 井口淳子：《中国黄土高原杨家沟村的〖祈雨调〗》（周耘译），载《黄钟》1997年3期，18～22页。

② 参见《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社1999年版，第559～560页。

第五章　乐户对音乐文化传统的贡献

自乐籍制度建立，中国音乐文化的创造与传承主要是由这一独特的专业乐人群体完成的。传统音乐文化，涵盖社会音乐生活的诸多层面。无论宫廷还是地方官府，军旅还是寺庙道观，甚至包括民间组织的多种与音乐相关的民俗活动，其奏乐者均以专业乐籍人士为主体。他们演奏的音乐涵盖了礼乐、军乐、宗教音乐和俗乐。在乐籍制度存在的一千又数百载的漫长历史进程中，多种音乐形式的创造均与乐户们有着直接或间接的联系。可以说，中国音乐文化传统的主体是通过乐籍制度得以体现的，在乐籍制度下由专业乐人组成的社会群体是中国音乐文化传统的主要创造、参与和实施者，即便是禁除乐籍之后，乐户后人们依然成为中国传统音乐文化的中坚力量。

虽然这一社会群体的身份“低贱”，却充满着创造精神，由于代代传承，其中定有资质聪颖者。长年的积累，不断的融合创造，将中国的音乐文化推向一个又一个新的阶段。也使得中国音乐文化呈现出一个个高峰，呈现出“高文化”的特征。而这种高文化现象的承载者，恰恰是身份“卑贱”的乐籍中人。我们暂且将这种乐籍制度的非人性的层面搁置不论，中国传统音乐文化的确是在这种制度下得以发展的。既然乐籍制度是自北魏以来中国音乐文化传统的根本所在，下面，我们将对这一制度加以论说。

第一节　轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在

中国音乐文化是否有一条主脉？中国音乐文化传统是否存在一致性？在中国历史上，宫廷与地方上的乐人们所从事的音乐活动在多大程度上一致，为什么会存在一致性？进而论之，为什么目前在全国许多省市的传统音乐中，包括鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐、甚至僧道乐，有如此众多的曲牌同名、同曲？虽然有的有些变异，却明显可以看出其内在的联系，有着相当程度的一致性。由于音乐艺术的特殊性，在留声机发明之前，由古人演奏或演唱的音乐我们是永远也听不到了。借助于乐谱？中国传统的乐谱有着自己的特色，却由于乐谱对时值、节奏等方面的简略，加之工尺谱等更多是记录乐曲的骨干音，使得后人在依谱演奏时也不可能完整再现。中国历史上乐人们对乐曲的传承更多是采取“口传心授”的方式进行，随着封建社会的解体，古代的宫廷音乐、军乐等等究竟是什么样子，是否永远消失了呢？凡此种种，都是十分重要而又必须探讨的

问题。相信当我们将中国历史上乐籍制度中的轮值轮训制梳理清楚后，会对以上的问题产生新的认识，并将有助于对传统音乐文化中许多现在被认为是属于不同类别音乐的重新探讨。

中国的乐籍制度历时一千又数百载，对中国音乐文化传统造成了决定性的影响。可以说，在这漫长的历史阶段中，中国无论是宫廷、地方官府、军队、寺庙还是民间的音乐形式与形态，都与这种制度有着直接或间接的关联。无论是祭祀礼仪、军中鼓吹、筵宴俗乐甚至宗教音乐都少不了这一群体，自北魏以下中国传统音乐的多种音乐形式，也多是这一群体的创造，这一群体成为中国封建社会中传统音乐创造传承的中坚力量。这种从宫廷到地方官府、军旅乃至寺属音声人，自上而下或称自下而上的乐籍制度，使得中国传统音乐在封建社会中更加制度化、体系化。使中国音乐传统一脉相承的制度，便是轮值轮训制。

《唐六典·太乐署》载：

> 凡乐人及音声人，应教习皆著簿籍，覈其名数，而分番上下。注云：短番散乐一千人，诸州有定数，长上散乐一百人，太常自访召关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番，并一月上，一千五百里外两番併上，六番者上日教至申时，四番者上日教至午时。①

《旧唐书》中也有类似的记述②。这是一种在唐代已有之的轮值轮训制度，并且以律典的形式记载下来。除了常住宫廷的乐人之外，居住在州府郡县的乐人们要到宫中应教习，从而使得宫廷与地方官府在用乐上保持相当的一致性。正是有了这种制度，居住于地方上的乐人们在到宫中应差之时才会得心应手而不会不知所措。这里讲的是两件事，或称一件事的两个层面，即轮值与轮训。

一、轮值

轮值者，是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事。并视这些乐人居住地距京城的远近而轮值时间的长短有所不同。这便是“关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番”。每番定为一月，考虑远途到京师的不便，“一千五百里外两番併上”。这有一个在执事过程中乐曲的统一问题，不可能让乐人们在宫廷中各奏各的曲，各弹各的调。关于轮值的制度，在唐代的典籍中并非仅见于《唐六典》，从《新唐书·百官志》之刑部都

---

① 《唐六典》卷一四·太乐署，转引自岸边成雄著：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局印行，1973年版，第168页。

② 刘昫等：《旧唐书》卷四十四·职官三，中华书局1975年版，第1875页：“凡习乐，立师以教。每岁考其师之课业，为上中下三等，申礼部，十年大校之，量优劣而黜陟焉。凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，覈其名数，分番上下。”

官条中也可以强化这种认识。

> 凡反逆相坐，没其家配官曹，长役为官奴婢。一免者，一岁三番役。再免为杂户，亦曰官户，二岁五番役。每番皆一月。三免为良人。六十以上及废疾者为官户；七十为良人。每岁孟春上其籍，自黄口以上印臂，仲冬送于都官，条其生息而按比之。乐工、兽医、骗马、调马、群头、栽接之人皆取焉。[①]

虽然这里讲得是多种贱民等级中的行当，但乐工的轮值是在其中的，并且视工作的表现以及年龄的限制而获除籍的过程。从长役到一岁三番役，二岁五番役，直至成为良人。并明确每番为一月者。两种典籍的互证，可以看出轮值制度的确是有序的存在着。所谓长役者，应该是经年在宫廷中执事，而非是居住在州县到宫中轮番轮值者。《唐律疏议》载：

> 太常音声人，谓在太常作乐者，元与乐工不殊，俱是配隶之色。不属州县，唯属太常。义宁（隋末年号）以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。

岸边成雄先生认为：

> 根据《疏议》，太常音声人在州县设有户籍；乐户在州县并无户籍。但从两者同在太常寺上下轮值情形观之，似系指名义上户籍而言，即乐户在名义上设籍于太常寺，实际住在州县，盖其户籍及居住地均非州县，则乐户必将集居于太常寺或太常寺指定处所。按唐初乐工万余中乐户人数在数千人以上，集体居住，势需大规模之音乐设施。[②]

就乐人的户籍是否在宫廷与地方官府者，也是相对的。同为贱民乐人，那些按规定到宫中轮值的乐人们，其籍必然在太常寺，虽然籍在太常，却并非所有的人常年都在宫中，长役者才经年居住宫廷。作为轮值者，是在“依旧太常上下”之时才住，其余时间则返回州县。换言之，宫中有名籍的数万乐人，并非同时在宫中应差之别，多数属于轮番者，因此也不必如同岸边先生所忧虑的集体居住的大规模之音乐设施（按：实际更多指的是居住设施）。这也就是唐代一些乐人虽然居住在地方州县，却是籍在太常的道理了。

我们说，乐人们的名籍无论是在宫中太常还是州县，其实是一回事。但细分则有到宫中参与轮值和只在州县执事应差之别，这也就是为什么在乐籍名下会有多种看似不同却实质相同概念名称的道理。唐代音声人是“总号音声人”，不管是宫中太常、教坊，还是地方官府所辖的州县音声、教坊、寺属音声，其实一也。不过是有些必须到宫中执事，而有些却在各王府、高官显贵以及州府县衙、寺庙应差而已。

---

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷四十六·百官志·刑部都官，中华书局1975年版，第1200页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局印行，1973年版，第141页。

《唐六典》中所讲的关外诸州，是指当时围绕中原腹地各关隘以外的州郡。在这种情况下，各地有特色的音乐被带入宫廷遴选，得以融入主流，同时也使得关外诸州的音乐与宫廷音乐无论是祭祀典礼，还是鼓吹军乐、筵宴俗乐都保持了相当的一致性。毕竟这些参与宫中轮值的乐人在每年几番应差之后，还要回到地方州县居住，同样要服务于地方官府。

二、轮训

乐人们的轮训，显为轮值的必要准备，也是能够在太常和各级官府中执事应差的必要规范，在各种礼典场合演奏的乐曲相对固定。正是各种礼仪的相对固定性，也使得无论是太常还是教坊，其乐曲必然有相当数量相对固定，起码在相对长的历史时段内是如此。有些乐曲可以在一个朝代中长期应用，有些乐曲则超越朝代的时限。正因为有许多相对固定的礼仪、曲目，也便有相对统一的规范与要求，太常对乐人们进行教习，这便是轮训。轮训的目的在于技术技巧的不断提高，曲目的不断积累，礼仪与乐曲的规范统一。用现在的话语则是太常对来自各地的、要参与在宫中以及各级官府中执事的乐人们分期分批地办训练班、轮训班，而且规定了办班的具体时限，在某种意义上讲要分级别。考虑到远途之不便以及乐曲的大小难易，因而有两番合一的轮训。这种为了轮值乐曲和礼仪的统一性而采取的太常教习制度，使得居住在宫廷与地方上的乐人们所奏的音乐必定有相当的一致性。居住于各州县的乐人们，遴选到宫廷轮值轮训，然后回到地方，这样循环往复，必然对各地音乐的发展起到至关重要的作用，同时，也保持了宫廷与地方音乐文化发展的同一性。

对于轮训的制度，有专门的规定。《新唐书》对太常乐工教习情形记述甚详。

> 凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则五年而校，以番上下。有故及不任供奉，则输资钱，以充伎衣乐器之用。散乐，闰月人出资钱百六十，长上者复徭役，音声人纳资者岁钱二千。博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等策三为业成。业成、行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。[①]

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷四十八·百官志·太乐署，中华书局1975年版，第1243页。

这显然是在办学校，而且奖惩制度十分严格，对学习者和教习者都有说法。如此严格学成的乐人，必然成为太常、教坊属下各级音乐机构的中坚力量。他们可能会长期在宫中应役，也会到地方官府中执事，或者被皇帝赐予进入寺庙礼佛、随高官显贵回归地方。但不管怎样，都会使得上下相通，这便是轮训的效果。《教坊歌儿》诗曰："十岁小小儿，能歌得《朝天》"[①]。可见轮训是从幼儿阶段开始。本来就是从各地乐籍之中挑选，经过十五年的严格训练，加之不断淘汰，焉能没有技艺精湛者？

到太常寺应教习的乐人，从第一次轮训时便有记录，"业成者进考"，"十五年有五上考，七中考者授散官，直本司"。虽然是散官并仍旧在本司之内，但毕竟在同类人中身份不同。由此也反映出能在太常寺中获得散官者是多么不易，15 年的时间要年年轮值轮训，其中的佼佼者才能修成"正果"。所习自然应是难曲、难色大部伎等，"得难曲五十以上任供奉者为业成"。不够水平者则分流至鼓吹署，习大小横吹，当然也有难易，难者要学四番，易者也要三番，学好了可以由太常供给钱粮而留下任教，学不好还要责备教师，并分上、中、下三第者，这便是唐代的轮训制度！《大唐六典》以下一段记载将太乐署、鼓吹署教习的科目分类，各种乐曲教习所必须的时间规定得清清楚楚。

> 太乐署教乐，雅乐大曲三十日成，小曲二十日。清乐大曲六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疎勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。高丽、康国一曲。鼓吹署 拟鼓一曲十二日，三十日一鼓，一曲十日，长鸣三声十日，铙鼓一曲五十日。歌、箫、笳一曲各三十日。大横吹一曲六十日，节鼓一曲二十日。笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥一曲各二十日。小鼓一曲十日，中鸣三声十日，羽葆鼓一曲三十日。铎于一曲五日，歌、箫、笳一曲各三十日。小横吹一曲六十日。箫、笛、觱篥、桃皮觱篥一曲各三十日成。[②]

学一曲时间最长是六十日，适于"两番并上"者。能入宫中轮训的毕竟不会是乐工的全部，更多的乐工无缘于此，由在宫廷中轮值而居于州府者对下面的乐人进行培训倒是有可能的。刘禹锡在《伤秦姝行》序中即有在地方居住的"国工"教诲乐人的信息：

> 河南房开士，前为虞部郎中。为余语曰："我得善筝人于长安怀远里。"其后开士为赤县，牧容州，求"国工"而诲之。

国工何指？诗中有云：

> 蜀弦铮扒指如玉，皇帝弟子韦家曲。[③]

国工住容州，又是皇帝弟子，这既可能是为轮值宫廷居于地方者，又可能是因战乱国工

---

① 孟郊：《教坊歌儿》，载《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1958 年版，第 36 页。

② 《大唐六典》卷十四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印第 24 页。

③ 刘禹锡：《伤秦姝行》，载《全唐诗》，中华书局 1960 年版，第 4002 页。

流落地方者。毕竟，刘禹锡生活的年代在“安史之乱”后，但也不能排除有前者的可能性。《山西通志》云：

> 吕元泰，为清源（今属太原市清徐县）尉。神龙元年（705），大水，求言。元泰上书言时政曰：“……比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛贫弱，伤政体也；杂服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法侈靡之俗”。[①]

作为地方小吏上书，所言肯定与身边所见之事相关，如此，则唐中宗时地方上的乐舞竟然也有“苏莫遮”等胡乐，显然与轮值上下的乐人们的传授有着相当的关联。

轮值轮训制度有其延续性，而且会常常对宫廷中的乐器及乐舞、乐曲进行调试规范，并由专署负责对乐人技艺水准的考核教习，以下史料说明宋代的事情。《宋史·乐志》云：

> 景德二年（1005）八月，监察御史艾仲孺上言，请修饰乐器，调正音律，乃诏翰林学士李宗谔权判太常寺，及令内臣监修乐器。后复以龙图阁待制戚纶同判寺事，乃命太乐、鼓吹两署工校其优劣，黜去滥吹者五十余人。宗谔因编次律吕法度、乐器名数，目曰《乐纂》，又裁定两署工人试补条式及肄习程课。
>
> 明年八月，上御崇政殿张宫县阅试，召宰执、亲王临观，宗谔执乐谱立侍。先以钟磬按律准，次令登歌，钟、磬、埙、篪、琴、阮、笙、箫各二色合奏，筝、瑟、筑三色合奏，迭为一曲，复击镈钟为六变、九变。又为朝会上寿之乐及文武二舞、鼓吹、导引、警夜之曲，颇为精习。上甚悦。旧制，巢笙、和笙每变宫之际，必换义管，然难于遽易，乐工单仲辛遂改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。又令仲辛诞唱八十四调曲，遂诏补副乐正，赐袍笏、银带，自余皆赐衣带、缗钱，又赐宗谔等器弊有差。自是，乐府制度颇有伦理。[②]

正是这种对乐器、乐律、乐调的不断调修，显示出人们对“乐理”认识的不断深化与进步；对乐曲、乐舞的规范，又使制度上更显得统一，乐籍中人在肄习之时也才会有章可循，从中央到地方在乐制上也才会显现出同一性。更何况宋代为了维护这种“同一性”，还设置“教乐所”，这样，自上而下便保证了大关系的一致。《东京梦华录》和《梦粱录》中都有对教乐所的记述，而且可以看出其职能相当重要而广泛。从某种意义上可以说，唐代的乐籍人员轮训的制度在宋代得以更加明确：

> 凡禁庭宣唤，径令衙前乐充条内司教乐所人员承应。

---

① 王轩等：《山西通志·名宦录一二》，中华书局1990年版，第7931页。

② 脱脱等撰：《宋史·乐志》，中华书局1985年6月新1版，第2945页。

教乐所人员等效学百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，鸾凤翔集……教乐所乐部例于山楼上彩棚中，皆裹长脚幞头……教乐所伶人，以龙笛腰鼓发诨子。①

以下史料可以看出，宋代依然是不断征调遴选各州县的乐人进京轮训，并相对固定一些乐人长期地在太常执事。遇到宫中大型庆典，则征调府县和军中乐人应差。

乾德元年（965）……诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹。

四年春，……按视教坊、开封乐籍，选乐工子弟以备其列，冠服准旧制。②

由此看来，宋太祖依然按唐代“旧制”对乐籍进行管理。都城有修乐司，专门为律调谱器一致等项服务。并专设教乐所，显然是先培训再上岗的形式。元代宫中太常、教坊乐传承也是通过教习完成的。《元史·礼乐志》载：

（宪宗三年〈1253〉）冬十有月，敕乐工老不堪任事者，以子孙代之。③

《续文献通考·乐考·历代乐志》载：

（元世祖中统二年〈1261〉）十二月命太常少卿王镛教习大乐。④

（至元三年〈1266〉）十一月，太常寺以新拨宫县乐工文武二舞四百一十二人未习其艺，遣大乐令许政往东平教之。……至元二年九月省臣言言太庙殿室向成，宫县乐器咸备，请徵东平乐工赴京师肄习以俟享庙。……四年三月敕，中都路建习乐堂，使乐工肄习其中。⑤

宫中乐人籍内传承，子孙继代，同样也要教习，说明乐籍制度的连续性。新拨乐工要教习，太常新创乐曲也要教习，教习的对象不仅仅是宫中以及孔圣人所在的东平府乐工，在中都路亦设习乐堂，说明教习乐舞是普遍现象。

明代统治者重点对山西、陕西、河北、江苏、河南、山东等地的乐户们进行培训，除了各地官府自身需要之外，还要备京师之用。《续文献通考·乐考·历代乐制》载：

（英宗天顺）三年（1459）十月，选山西、陕西乐户赴京应役。教坊司奏：“恭遇大祀天地山川，导驾迎引及正旦冬至圣节，合用乐工两千余人，今本司止存乐户八百，余乞行南京并顺天府、陕西等布政史，于乐户内选娴习乐艺者送京备用。”帝曰：“南京乐户不必取，第山西、陕西精选送来应役”。

又云：

国初有旨，徵东平乐。太常徐公遂典乐向日月山奏观，乞增宫县登歌，文武二

① 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社1984年第1版，第16～20页。

② 脱脱等：《宋史·乐一》，中华书局1985年6月新1版，第2940页。

③ 宋濂等：《元史·礼乐志》，中华书局1976年版，第1692页。

④ 王圻：《续文献通考·乐考·历代乐制》卷102，商务印书馆1936年版，第3703页。

⑤ 同④，第3704～3705页。

舞。令旧工教习，以备大祀。故令乐户子孙，犹世籍河汴间。[①]

这里的山、陕、东平、世籍河汴间，均可视为朝廷乐籍的培训基地。就山西而言，是朝廷有意识地将罪吏及其家族发配至此，永乐年间以下尤甚。其中一些技艺精到者则被遴选至京师供奉，典籍中记载尤多，诸如《万历野获编》就谈到当时的京师乐户大抵皆大同籍等等。这种“基地”的建设与相对集中的选拔，也是符合唐代以来以京师一千五百里路以内轮值轮训制度规范的，只是较唐代以京师为半径，一千五百里路以内的诸州县均按分配名额而遴选乐户者，明代更侧重于“基地”建设。至于陕西，与金代以下的京师稍远，这不能不看到其在历史上的特殊地位，毕竟其在唐代是京师的属地，而宋代都城迁至汴梁，这里也在轮值的范围之内。还要考虑到作为数朝古都所在地，必然有乐籍制度下“基地”建设的内容，因此，明清时期此地的乐户依然众多有着深刻的历史背景和原因。

《清朝文献通考·俗部乐》载：“教坊则由各省乐户挑选入京补充。”我们说，起码是在明代，地方乐人须掌握的曲目与宫廷依然有相当的一致性，否则这些乐人们到京师执事应差时便会无所适从。由此也给我们一种启示：由于音乐的特殊性，我们不可能听到由古人演奏、演唱的乐曲，古代宫廷音乐究竟如何、军乐又是怎样，当我们了解到中国历史上这种轮值轮训制度下地方乐人与宫廷音乐的关系（轮值的制度不仅限于乐籍，许多行当都要到宫中执番的，只不过由于音乐与礼仪规范的特殊性，更需要先轮训再上岗罢了。音乐与它种艺术不同，除了独奏的形式外，更多是群体的合作。执各种乐器者，在合奏乐曲时，既要自己奏好，还要体现集体性，集中训练尤为重要），就会觉得如果了解中国传统音乐的形态，了解历史上宫廷音乐的面貌，还是可以从现存于民间的传统音乐形态中找到历史的影子的。何况有些并非影子，而是实实在在的音乐。诚然，要将现存民间浩繁的音乐曲牌进行剥离，说哪些用于礼仪，哪些用于筵宴，不是一件十分容易的事。正如黄翔鹏先生对笔者所诲，将“乐府诗集”按朝代剥离都是十分困难的，即便是乐府诗的专研者，对这个问题也没有真正搞清楚。何况现存民间的音乐种类不同，用途、时代各异。说其困难，但并不等于不可以分析剥离，毕竟《朝天子》应当用于朝会，《将军令》应当更多用于军旅。循此分类，还是有一定章法可依的，尚需仔细斟酌。

轮值轮训应是上下一致、上行下效，也有逆向教习者。这大概是因为某一时期宫廷中的乐官的技艺还不及王府乐官之故。以下为明代的一条史料，说明上下互通的情况。王圻似乎对神乐观不精习的现象不可理解，但是这却反映出当时历史的实际。

英宗正统元年（1436）十二月，命秦府等府典乐。吴从达等五员于神乐观教乐舞生演奏。

---

① 王圻：《续文献通考·乐考·历代乐制》卷104，商务印书馆1936年版，第3721页。

臣谨按：王国赐乐之始，例选神乐观乐舞生五人往教习之，诚以其精习有素也。今乃反取王国之乐官以教习神乐观乎？[①]

中国音乐律调谱器能够保持相对统一的根本原因，就在于乐籍制度下通过教习培训，以及由中央政府赐给乐器、乐人等方式，自上而下使得从宫廷到地方政权、王府、周边属国在音乐文化的主导层面保持一致。以下是蕃国、属国求赐乐器乐人的记载：

永乐三年（1405）六月，朝鲜请颁乐器，从之。

朝鲜国王李芳远奏：洪武中，蒙赐庙社乐器，年久损敝，乞再赐。帝命工部制乐器赐之。礼部言：乐器原赐编钟编磬各十六，琴瑟笙箫各二，今议琴箫各倍之庶，协和音律从之。明年十二月，朝鲜国遣使贡马三十六匹谢赐乐器。至嘉靖三十一年（1552）十二月，朝鲜国李峘以洪武永乐间所赐乐器敝坏，奏请更易，并求律管仍乞遣乐官赴京校习，许之。[②]

（明太祖）四年（1371）七月占城国王奉表求赐乐器乐人不许。表言为安南侵扰，求赐以兵器、乐器、乐人使知为声教所被输贡之地不敢欺凌。帝命中书省移咨国王云：已令安南罢兵，至所请乐器乐人在声律虽无中外之殊，而语音有华夷之异，难以发遣。若尔国能有习中国华言可教以音律者，精选数人赴京习之。[③]

八年二月定，颁诏诸蕃国仪用堂下乐及大乐，蕃国迎诏用鼓乐。[④]

可见各蕃国、属国的庙社乐器是由中央政权统一拨赐。一旦敝坏，还能够继续乞赐，代代相传。中央政府是将乐人教习之后一同赐予乐器，并且有统一的律管保证乐律的一致性，这便保证了中原的音乐从律调谱器几个方面的输出。由此看来，从乐器的制作到乐官的教习乃至调律都有统一的规格，甚至乐曲都是由皇帝下诏颁布，以求统一。这便是封建大一统观念在音乐文化层面的具体显示。

宫廷中礼数太多，机构庞杂，因此分工也相对比较细致。经过不断考核，技艺精到的乐人们会在出头露面比较多的音乐机构供奉，从而得到恩宠。那些技艺差者则会不断受到调离的威胁，直到就乐悬操雅音的地步。这也显示出有竞争淘汰的机制。地方官府以及承值王府和在军旅中应差者，则不可能有如此细致的分工，正所谓“麻雀小五脏全”，越是低一级的单位，反而更要全面。反映在地方官府和军旅之中，乐人们既要在多种场合对仪礼中的用乐加以应对，更要面对频仍的筵宴之乐。承值于地方官府中的乐人们既要有一致性，又要有全面丰富性。若讲技艺精到很可能不及宫廷乐工，这就是

① 王圻：《续文献通考·乐考·历代乐制》卷104，商务印书馆1936年版，第3720页。

② 同①，第3719页。

③ 同①，第3714页。

④ 同①，第3715页。

“专”“精”“通”之间关系的道理了。在轮值与轮训之时，由于在宫廷中受到全面教育的乐人，或是在宫廷中不同官署执事的乐人们，回到地方时更要将多种礼仪以及音乐形式和乐曲向地方官府中的乐人传授。有些是宫廷中专用的乐曲，诸如唐代的“十二和乐”，这种专为祀典当朝皇帝的各个先人而用的乐曲不在传授之列。这些乐曲显然不会在其它场合演奏，非在宫廷中轮值的乐工没有可能演奏这些乐曲。除此以外，多种礼仪、祀典音乐、军乐鼓吹、筵宴俗乐从宫廷到地方官府所用则表现出相当的一致性。

乐户的轮值，作为制度而一直延续着，不仅居住在地方上的乐户要到宫廷中轮值，而且，也有一批人专门到各级地方官府中执事应差，即便是在雍正皇帝禁除乐籍后近200年，在山西依然保留了乐户轮流到地方官府中应差的做法。乐户每次执番为一个月，这与唐代以来的律法相同，可以视为轮值的余绪。以下的资料就很能说明这一点：

> 民国十五年以前，凡河津籍乐户，每年均有一个月到县衙义务服务，名为“听差”。县城设坊子，供乐人居住，民国初年管坊子的叫郭十三。凡官府迎送官员，宴请宾客，春秋祭祀，祭礼迎神，均要乐人吹奏助兴，如遇宴请省州府官，还要坐唱戏曲和吹奏佐宴。张太娃曾为魏廷建、毛风刚、黄炳忠等县太爷走事。每个乐户班社均备有折子，一面书唢呐曲牌，一面书剧目，为备官府点选。凡遇迎上级官员必吹“状元游街”、“朝天子”、“将军令”等曲目，凡欢送官员必吹奏“节节高”，这已是各乐班已熟知的事了。民间婚丧仪礼，吹奏也有规范，如结婚拜天地时吹‘迎亲’，丧葬读祭文时吹“破海鳌”等。[①]

山西乐籍在县衙执事是一种普遍现象，并一直延续到民国时期。当时在稷山的衙门口就有官方设的艺人公共下处（住房），经常有艺人留住，一切开支由总班头李明娃（县城西关人）负责供给，主要服务于官方的迎上送下以及一些宴会等，人员统一由总班头安排。[②] 民国时期高平县城在县衙的旁边有咽喉祠一座[③]，当地的乐户们尊奉咽喉神，县衙旁的这座咽喉祠，既是乐户们供奉咽喉神之地，也是为县衙执事听差的落脚场所。

千百年来，乐籍到宫廷和各级官府中执事应差有一致性。地方官府也要迎来送往，举行各种繁复的礼仪庆典，虽然其程序及所用乐户的数量上可能较宫廷简化一些，但基本内容与形式相同。地方官府中的乐户，也要经过相应的培训，才能在不同场合和礼仪庆典中演奏相对固定的曲目，由此形成了从宫廷到各级地方官府乐户文化内涵的一

---

① 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第90～93页。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》各县市的送审稿，景蔚岗先生提供。

③ 参见《高平县志》，中国地图出版社1992年版。

致性。

我们之所以对这种制度如此看重，实为在这种制度下，中国的音乐文化无论是雅乐，仪礼鼓吹，筵宴俗乐均是自上而下一脉相承的。《唐会要》卷三十二：

> 开元十三（725）年，诏燕国公张说，改定乐章，上自定声度，说为之词令。太常乐工，就集贤院教习，数月方毕。因定封禅郊庙词曲及舞，至今行焉。①

雅乐经皇帝御批之后，便由太常乐工教习。而作为雅乐者，自上而下是有着相当的一致性，多种地方志书中，都可以看到经过各代皇帝御批的雅乐仪式、乐谱、歌辞等等。《唐会要》卷三十二：

> 太宗文皇帝……乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷。……祖孝孙始为旋宫之法，造十二和乐，合四十八曲，八十四调。开元中，又造三和乐，又制文舞武舞。文舞朝廷谓之九功舞，武舞朝廷谓之七德舞。乐用钟、磬、柷、敔、晋鼓、琴、瑟、筝、竽、笙、箫、笛、篪、埙、镈于、铙、铎、舞拍、春牍等，谓之雅乐。唯郊庙元会冬至、及册命大礼，则辨其曲度章句，而分始终之次。二十九年六月，太常奏东封太山日，所定雅乐。其乐曰豫和六变，以降天神，顺和八变，以降地祇。皇帝性用太和之乐，其封泰山也。登歌奠玉弊，用肃和之乐，迎俎用雍和之乐，酌福饮福，用寿和之乐，送文迎武，用舒和之乐。亚献终献，用凯安之乐。迎神用夹钟宫元和之乐，禅社首送神，用林钟顺和之乐。享太庙迎神，用太和之乐，献祖宣皇帝酌献，用光大之舞。懿祖光皇帝酌献，用长发之舞，太祖景皇帝酌献，用大政之舞。世祖元皇帝酌献，用大成之舞。高祖神尧皇帝酌献，用大明之舞。太宗文皇帝酌献，用崇德之舞。高宗天皇帝酌献，用钧天之舞。中宗孝和皇帝酌献，用太和之舞。睿宗大圣贞皇帝酌献，用景云之舞。徹豆用雍和之舞，送神黄钟宫永和之乐。②

正是在宫中的不同场合、不同人物的祭祀仪礼中，都有比较固定的乐舞应用，不得随意更改，因此这些乐舞应该是专用的。“十二和乐，四十八曲，八十四调”，都是由太常根据皇帝的旨意而专门创制，以供进入太常的乐工教习应用。自然，不同的时代专用曲目会有所不同，在乐调、乐律一致的情况下，宫廷雅乐因不同朝代呈现出一定的变化也是必然的。这从宋代以下的典籍中都可以体现出来。

以上是雅乐的情况，太常寺鼓吹署中所用的鼓吹等音乐，则更多显示出宫廷与地方官府用乐的一致性。这是因为羽葆鼓吹仪仗音乐等等被广泛应用于宫廷、军旅和地方官府之中。文献记载中有“习难色大部伎”“易色小部伎”“不成者隶鼓吹署，习大小横

---

① 王溥：《唐会要》卷三十二，中华书局1955年上海版，第595页。

② 同①，第596～597页。

吹。难色四番而成，易色三番而成”等，说明是分各个层面轮训乐人。既有大部伎、小部伎，也有隶鼓吹署习大小横吹者。显然是说宫廷音乐的各个层面均有教习。

教坊乐是否亦如此呢？既然教坊乐更多用于筵宴活动，便有一个上行下效的过程。教坊乐部是以俗乐为基调的综合体。所有从边地以及境外进贡或以其他方式得到的种种乐部，诸如隋唐时期的七部乐、九部乐、十部乐等，均在教坊乐之内。在教坊中所长期表演的大曲、乐舞等等，也是历代传承之为要者。就此说来，无论是宋代，还是其下的元、明时期，大曲、细乐、队舞、队戏、角觝、杂剧等等，都是由教坊乐的统系得以播衍；地方官府、军旅，都需要筵宴俗乐，而非仅需礼仪之乐。如此，必然有相当的部分需要一致性。在宫廷中经过轮训的乐人们并非仅仅是在太常中执事，有相当部分也在教坊中应差，太常与教坊中的乐人可以互相流通，奏雅乐与奏俗乐者并无绝对严格的界限，白居易的《立部伎》诗可以明示。宫廷中如此，在地方官府中的乐人则更是要面面俱到了。如果说，宫中礼乐因朝代的更迭会有相当的改变，那么，最能反映出上下一致，隔朝隔代依然可以使用的当是教坊乐，这也正是唐宋以下教坊乐系统在轮值轮训的制度下更有一致性和延续性的原因。

乐籍制度建立之初，便形成了宫廷与地方官府均有之的格局。只不过随着时代的变化，宫廷与地方官府所辖乐户的比例有所不同而已。宫中乐籍相对集中，因而显得量大，而地方官府按一地之乐户，其数量显然不能与宫廷相提并论，但由于分布广泛，加在一起的量还是相当大的。加之军中乐营，各王府、达官显贵们占有相当数量的乐户，形成了庞大的、具有普遍意义制度下的专业乐人网络群体。当然，我们还要注意以前鲜有论及的寺属音声人，通过近期史学界对敦煌出土卷子的探讨，比较清楚地表明了历史上的这一群体亦为乐籍人色的有机组成部分，至少唐宋时期寺庙中的奏乐者多属此类。

宫中的太常与教坊可比作军营，各地经过遴选的乐人们到这里进行轮训之后，其中的一些人便被留在宫中轮值，而有些人则回到地方官府，并对另一层面的乐籍进行培训。正如我们前面所论，既然是轮训，既然是被习各种礼典，以及其中的用乐，必然要有规范，要求一致性。这样，在宫中轮值者在结束轮值时回到州县居住，亦会对地方官府中的用乐进行训练、规范，毕竟有多种礼仪是与宫中相同的，其用乐也是一致的。因此，说这三者之间的乐调、乐律、乐曲相通就是这个道理。这也就是乐户后人仍有《朝天子》、《将军令》、《大得胜》等乐曲的道理。所以我们说，当年的宫廷音乐在相当程度上并没有完全消失，而是通过另外一种方式得以传承下来，这些乐曲现在依然存于广大的乡村中间。

相比宫廷中的乐人而言，地方官府中的乐人更具稳定性，他们当色为婚，世代为乐人；而宫廷中的乐人则是在年龄上有些限制，所谓“六十以上及废疾者为官户，七十为良人”，则有可能是仅限于对宫廷中的乐户而言，据《唐大诏令》：

太常乐人，今因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编甿，大耻深疵，良可哀愍。太常乐人蠲除一同民例诏。[①]

总体上讲此类人色一旦入籍便后世不改，但执事于宫廷的乐人却因皇帝的恻隐之心，诏令在一定的时候“蠲除同民”，是否宫中乐人才有优待也未可知。虽然诏令表明将太常的乐人名籍蠲除，但并未见到实效，而地方上的乐户则更多是世代相因。

当我们将这些理清，便会觉得以往许多不解的问题似乎豁然开朗。诚然，我们应该对区域性的音乐文化进行深入细致地研讨，亦要分门别类地对宫廷音乐、军乐、寺庙音乐进行分析，还要依现代的观念分乐种的对鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐等等传统音乐形式进行研究，然而，没有注意到轮值轮训制给中国音乐带来惊人的一致性，则会在研究中造成不应有的局限。近年来已经有不少学者注意到虽然乐种不同，存在的区域不同，但在律、调、谱、器等方面有惊人的一致性；虽然问题已经提出，却由于缺乏整体把握，对这些现象解释便有不到位之感，有见木不见林之嫌。正是中国历史上乐籍制度下的轮值轮训制，才会使得自上而下音乐的中心特征与相关礼典等诸多方面一致。认识到这些，便可能对以往以为属于不同乐种、不同区域、不同类别的音乐纳入一个系统中进行综合研究。

乐籍制度下的轮值轮训，是有其深刻政治动因的。中国的封建社会，历来强调“大一统”的观念，主要是政治统一，意识形态统一，凡事总要寻求统一的步调，这也是封建时代政权的特色之一。乐籍制度的统一性，其实也反映出大一统观念的一个侧面，遴选乐人到宫中轮值轮训，既为宫廷太常教坊乐输送了新鲜血液，也使得从宫廷到地方官府的礼乐程式仪规以及乐曲、乐调、乐器、乐律保持了相当的一致性，自上而下的形成一个网络体系。这个体系是以制度的形式得以强化和完善的，并延续了千百年。身份低贱的罪民群体的存在和不断补充，成为实施此种制度的有效保证。正是在轮值轮训的制度下，中国传统音乐才会自上而下，自宫廷到地方官府，从军旅到寺庙有更多的相同、相通之处的。中国传统音乐之主脉上千年的历史时期内是在乐籍制度下得以发展和延续的，轮值轮训的制度是传承一致性的可靠保证。甚至可以说，在乐籍制度下的中国音乐文化传统，其主脉是由乐籍中人创造播衍的。

由于乐籍制度的消亡，轮值轮训制已经不复存在。音乐文化传承体系受到破坏性、甚至是毁灭性的打击。起码，我们对“四十大曲”与“小令三千”已经不可能得知其全貌了，这不能不说是历史的遗憾。但由于传统的“顽固”性，我们仍可以从传统音乐在民间的遗存中感受到其大概。虽然制度已经不存，但制度的解体并未导致乐曲立刻烟消

① 参见黄现璠：《唐代社会概略》，商务印书馆1935年版，第17～19页。

云散，除籍之后的乐人们将世代创承的乐曲代代相传。所以我们说，要管窥历史上的宫廷音乐、军乐、宴乐，都可以走到民间去，特别是中原地区的民间去，只要你有着相对合理的知识结构，相对宽的知识面，就能够从现存于中原地区民间的传统音乐中找到你所感兴趣的东西。的确，这需要有眼光，否则，即便是一块璞玉摆在你面前也可能让其随便地从视野中消失。

乐籍制度在清雍正年间被禁革，但实际的情况却是直到民国期间，由于传统的惯性而一直延续，成为制度解体之后的“约定俗成”。在山西等地的实地考察中发现，二十世纪，特别是下半叶以来，传统发生了严重的断裂，承载传统的乐人们多已风烛残年，由于对音乐文化传统的保护力度不够，任其失散，如不抓紧抢救，投入相应的人力和物力对其进行深入全面地研究，则可能随着这一群体的消亡而损失殆尽。这正是我们所忧虑的。在一些鼓乐班社不断加入世俗新曲小调以适应现代人的审美情趣和欣赏口味的同时，许多传统乐曲由于多年不演奏而很可能随着老艺人们的谢世而不复存在，一些礼仪规程也皮毛不存。制度不再，仪规不再，虽然乐曲尚存，却也是有如断壁残垣，不复完整。毕竟，文化已经转型。我们所要做的即是将中国传统音乐文化深层的和形态的东西加以发掘和归纳整理，以期在转型之后，能够将其中优秀的文化因子传承下去。这也是从史学、文化学，民族音乐学的角度与层面对中国音乐文化传统进行研究的根本所在。

第二节　乐户与四十大曲

一、大曲的形成与演进

大曲，是中国汉代产生的一种音乐形式。最早的大曲是汉代的相和大曲，此种形式在唐代得到了新的发展，并形成了自己独有的结构形式。宋代的大曲，承继了唐大曲的衣钵，却又有新的变化，这种变化就是自唐代以来形成的曲牌在此时得到了身份的确认和强化。唐代的大曲一般说来是歌舞乐三位一体的，其后又衍生出法曲等新的样式，开始向器乐化的形式演进。宋代大曲在唐代大曲结构的基础上赋予了新的内涵，由于词乐的风靡，曲牌分离了歌词内容而逐渐独立之时为大曲所采纳，按一定的结构加以规范，依照情绪与内容的需要而将曲牌的形式融于其间，形成了以曲牌连缀的套曲形式的大曲。这种形式逐渐成为一种定势而影响了传统器乐形式的发展历程。我们看到，此种形式自宋代定型，成为影响其后数代大曲风格的典型代表。这在山西以及北方多省市田野工作中得以确认。

乐籍制度确立之后的多种音乐形式都与这一专业乐人群体有着直接或间接的关系。乐户与大曲是一种怎样的关系呢？如果说汉魏大曲基本属于“自产”，属于“华夏正声”，那么，隋唐时期的大曲则是含有大量“胡乐”的集合体。换言之，胡乐的进入导致乐曲的结构

内部产生了较大的变化。由于唐代的繁盛,与西域交流的频繁,使得当时西域的许多乐工、乐器、乐曲也随着战争、礼贡等形式一并进入中原,加之统治者对西域音乐的偏好,从而导致"洛阳家家学胡乐"的局面。这种中原音乐与西部音乐的交流与融合,成为唐代音乐一道亮丽的风景。大曲的结构产生变化正在此时。这其中包括节奏与音律、旋法等多种变化,甚至许多音乐术语都是新的概念,中国音乐正是在融合变异之中得到发展的。隋唐时期西部区域的乐工进入中原,将其乐调与中原乐调相结合的再创作是导致这种变异的直接动因。唐代宫廷七部乐、九部乐、十部乐到坐部伎、立部伎的演变可视为这种融合与变异的标志体现。这些乐部的典型代表,即是各自的大曲形式。当这些乐部融入宫廷音乐再创作之时,变异过程便得以初步完成。这一点,已经有多位学者从乐曲、乐器、乐调、乐律等不同层面进行了考辨与论述。我们在此刻意强调的正是这些乐人进入宫中乐籍带来的变化,由于这些人带入不同于中原的音乐以及其出众的技艺才倍受宠爱,虽然身处贱籍却有封王开府者。这一群体导致了大曲从结构形式到风格上的改变,使之成为唐代音乐的主流品种,并对唐代以下的音乐产生了深远的影响。

二、从唐代乐工必备的五十首曲子到四十大曲

唐代宫中轮值者是以掌握乐曲的难易和乐曲的数量为考核依据的。要在唐代宫廷乐人中间取得较高的位置，须"得难曲五十以上"并精熟各种乐曲在不同的场合运用的礼仪规范。只有经过多年的轮训，方能取得如此的成绩。对在宫廷太常与教坊中执事的乐人，有着基本的要求，其所传的乐曲也必然分属不同的部类并有一整套的曲目单，这些曲目也必定是能够代表时代音乐的主流品种，而唐代各乐部中最能代表其主流品种的显然是大曲。唐代大曲曲目散见于两唐书、《教坊记》、《乐府杂录》以及多种典籍之中。

四十大曲的概念，见于宋代陈旸的《乐书》，卷一八八·教坊乐：

> 圣朝循用唐制分教坊为四部，取荆南得工三十二人，破蜀得工一百三十九人，平江南得工十六人，始废坐部。定河东得工十九人，藩臣所献八十三人及太宗在藩邸有七十余员，皆籍而内之，繇是精工能手大集矣。其器有琵琶、五弦筝、箜篌、笙、箫、筚篥、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板，并歌十四种焉。自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应游幸二燕非如唐分部奉曲也。唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎不阙其数，太常乐工动万余户。①

可见，宋代教坊传自唐代的大曲其数量是相当多的，自四部合一曲目太多，恐乐工们"不能遍习"，因此以四十大曲为限。这四十大曲是否每人所掌握的均一致，还是以

① 陈旸:《乐书》卷一八八·教坊乐，光绪丙子春广州版。

四十为限而各人所习有所不同，都值得探讨。但不管怎样，乐户们以掌握四十套大曲为标准是没有什么疑问的。这应是宋代教坊中常备曲目，因而也就是每个乐工所必须掌握的。唐宋时期，大曲已经成为中国音乐的最高形式，由是成为乐工们安身立命所不可不习、不可或缺者。代代相传，成为乐户中男姓乐人的规范。燕南之庵《唱论》云：

词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。[①]

可见这四十大曲自宋代确认之后，在元代得以承继。在词山曲海之中，四十大曲与小令三千是乐籍中人所必须掌握的。

按陈旸的说法，这时的大曲从“合四部以为一”的“词山曲海”中选出来，为乐工必备。四十大曲究竟包括哪些曲名呢？自宋代以下，历代的四十大曲是否曲目相同，是一个很难说清楚的问题。《宋史·乐志》教坊部中有对四十大曲曲名的记载：

所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》、《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》、《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》、《保金枝》、《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》、《中和乐》、《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》、《石州》；八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》、《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》、《新水调》、《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》、《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》、《群臣相遇乐》、《庆云乐》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》、《泛清波》、《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》、《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《彩云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》、《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。不用者有十调：一曰高宫，二曰高大石，三曰高般涉，四曰越角，五曰大石角，六曰高大石角，七曰双角，八曰小石角，九曰歇指角，十曰林钟角。乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、筚篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。

法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、筚篥、方响、拍板。龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用筚篥、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。[②]

王国维先生在《宋元戏曲史》中写到：“教坊所奏，凡十八调四十大曲，《文献通

① 燕南芝庵：《唱论》，见《中国古典戏曲论著集成》(1)，中国戏剧出版社1959年版，第162页。

② 脱脱等：《宋史·乐志》，中华书局1985年6月新1版，第3347～3349页。

考》及《宋史·乐志》具载其目。此外亦尚有之，故又有五十大曲及五十四大曲之称。其曲辞之存于今日者，有董颖《薄媚》、曾布《水调歌头》、史浩《采莲》，三曲稍长，然亦非其全遍。其中间一二遍，则于宋词中间遇之。大曲遍数，多至一二十。其各遍之名，则唐时有排遍、入破、彻。而排遍、入破，又各有数遍。彻者，入破之末一遍也。宋大曲则王灼谓：'凡大曲有散序、鞋、排遍、撷、正撷、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮、始成一曲，谓之大遍。'沈括亦云：'所谓大遍者，有序、引、歌、歙、嗟哨、催撷、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。'沈氏所列各名，与现存大曲不合。王说近之，惟撷后尚有延遍，实催前尚有衮遍（即张炎《词源》所谓中衮）。而散序与排遍，均不止一遍，排遍且多至八九，故大曲遍数，往往至于数十，唯宋人多裁截用之。即其所用者，以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者。自北宋时，葛守成撰四十大曲，而教坊大曲，始全有词。然南宋修内司所编《乐府混成集》，大曲一项，凡数百解，有谱无词者居半，则亦不以词重矣。其撷、破、催、衮，以舞之节名之。此种大曲，遍数既多，自于叙事为便，故宋人咏事多用之。今录董颖《薄媚》，以示其一例。宋人大曲之存者，以此为最长矣。"[①]《梦粱录》云：

向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，丁仙现捷才知音。[②]

这里要搞清楚葛守诚所撰的四十大曲，与唐教坊大曲有怎样的关联。静安先生根据史料分析，宋人在承继唐代大曲之初，是有所取舍的，即"裁截用之"，"以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者"，是葛守诚将词补上。所谓葛守诚撰四十大曲者，其实是奉命将宋初裁截过的、失之曲词者补上有词——演唱的段落，使之成为宋代教坊中的规范版本，这也就是宋代多种典籍中提及葛守诚撰四十大曲的道理。葛守诚所撰四十大曲，非为新创。结合宋词的衍变以及宋代大曲的结构，是否可以认为，由于宋代经历了词曲结合紧密的专曲专用向同一曲牌却一曲多用的过渡，才使得有曲无词的现象发生，继而对大曲的结构形式产生了新的影响，这便是静安先生讲唐大曲被宋人"裁截用之"，"以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者"的道理了[③]。然考唐代大曲是歌舞乐均有之的结构形式，在宋初却将歌词部分裁去，便使得一些对唐大曲留恋之人有所不甘，葛守诚将词填补之。从"撰"字来看，似乎不是唐代的原词，否则便不是

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社 1996 年版，第 37 页。

② 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社 1984 年第 1 版，第 191 页。

③ 说唐代的大曲到宋代多成为有曲无词的形式，还有一证。南宋音乐家姜白石淳熙十三年（1186）在南岳衡山听到岳祠的乐工演奏的唐代大曲，已经是有曲无词了。这在姜白石《霓裳中序（第一）·序》中有较为详细的记述："丙午岁，留长水，登祝融，因得祠中之曲，曰《皇帝盐》、《苏合香》。又于乐工故书中，得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞，按沈乐律，《霓裳》道调，此乃商调"。《霓裳羽衣》为唐开元间的大曲，原中序皆为歌舞曲，应该是有歌辞的。

撰。当曲词得以补充，加之多首曲牌在一部大曲中的应用，便形成了大曲的另一番面貌，虽然是歌舞乐三位一体，却在保持唐大曲结构的同时，内部产生变化——成为以曲牌连缀为主的套曲体或联曲体的形式了。当然，这些曲牌有些是唱的，有些段落是用于舞蹈的伴奏，而有些则是纯器乐化的形式。在曲牌为主导的情况下，通过曲牌间歌舞乐有所侧重、乐器组合使用的不同，加之乐调、速度的变化，成为宋大曲的基本结构样式。葛守诚从词山曲海中择四十大曲加工改编，经教坊的认定并向全国推广，成为自宋代以下大曲形式的范本。大曲也在此时得到了新的发展，形成了曲牌连缀的套曲体或称联曲体的结构形式。

岸边成雄先生在论述唐代乐工与宋代乐工的技艺水平时考曰：

> 明朝唐顺之《荆川稗编》卷七三引用元朝吴莱之‘辨汉魏津之误’所载有关宋朝教坊之乐曲与四部乐者，如‘教坊色长张俣曾制大乐玄机论，七音六十律八十四调不脱白苏之旧，正行四十大曲，常行小节，四部弦管尚循唐代梨园之遗。’文中之四十大曲，与以四十大曲为限意义相同。上述之宋朝教坊大曲，为宫廷乐（通称燕乐）之一部，系模仿唐朝俗乐，故学习宋朝大曲四十首，与学习难曲五十首，需要同样技术和能力，故宋朝教坊之乐工，以学习大曲四十首为限度一事，与唐朝太乐署乐工所定以学习难曲五十首以上为最低条件，两者似有关连。[①]

岸边先生的论述比较精到。唐代太乐署所习之曲与宋代教坊大曲均是对乐工技艺水准之测评，这是最为要者。曲目显然不可能完全一致。毕竟从数量上讲就不一致，而且经过数百年之播衍，大曲本身也有了相当的发展，这反映在乐曲结构以及名称、内容等多方面。

如岸边先生所云，宋朝教坊大曲，为宫廷乐之一部，而非全部。这是应该而且必须清楚的，毕竟宫中的音乐形式不仅仅是大曲。我们对四十大曲的关注，恰恰在于其一经规范，便成为教坊乐系统的经典之作，这种成熟的音乐形式对后世的中国传统音乐产生了相当深远的影响。我们在前面重点讨论的手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，以及手抄本《唐乐星图》，都有四十大曲的记载，宋代教坊乐系统的四十大曲在明清时代的教坊乐人中间仍具有典范的意义，并加以继承。四十大曲的传统竟然由乐人们延续到了乐籍被禁除两百年之后的中华民国时期。民国十四年乐户们的手抄本《迎神赛社接送神祇礼节词文》中，对乐户们的具体要求中仍是“男记四十大曲，女记小令三千”[②]，可见传统之深固。以下是《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》（周乐星图）和《唐乐星图》中大曲名称与唐宋大曲名称的对照，可以看到乐人们是如何在数百年间将教坊统系的四十大曲传承和保存的。

---

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局1973年版，第147页。

② 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》（油印本），山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

两本曲名和唐宋大曲对照表：[①]

		唐宋大曲	唐乐星图	周乐星图
相同或相近曲名	1	梁州	梁州	梁州
	2	齐天乐	齐天乐	齐天乐
	3	中和乐	中和乐	中和乐
	4	道人欢	道人欢	道人欢
	5	千春乐	千春乐	千春乐
	6	胡渭州	胡渭州	胡渭州
	7	长寿仙	长寿乐	长寿乐
	8	倾杯乐	倾杯乐	倾杯乐
	9	三台	三台	三台
	10	瀛府	瀛府	瀛府
	11		瀛州	
	12	剑器	剑器	
	13		剑器令（属南曲名）	剑器令
	14	绿腰	六幺	六幺
	15	薄媚	薄媚	卜媚
	16	保金支	保金支	保金支
	17	彩云归	云归高梦	彩云归
	18	新水令	新水	新水令
	19	大圣乐	大圣乐	
	20	万年欢		万年欢
	21	延寿乐		延寿乐
	22	清平乐	清平乐	
	23	大明乐	大明乐	
	24	伊州		伊州
	25	石州		石州
	26	嘉庆乐	升平乐	嘉庆乐
	27	降圣乐		降圣乐
	28	庆云乐	庆云乐	
	29	君臣相遇乐	遇乐	
	30	贺皇恩	贺皇恩	
	31	泛青波	泛清波	
	32		万岁	万岁
	33		降黄龙	降黄龙
	34			
独有的不同曲名（无对应关系）	35	满宫春	顺圣乐	粉妆
	36	罢金钲	得胜乐	夜叉
	37		梦新妇	菩萨
	38		安乐	喜新春令
	39		龙池会	
	40		镇幽关	

① 李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

从上表可见，多数大曲名称是一致的。至于少数不同者，也是可以理解，有可能是传自非规范的四十大曲者，毕竟几百年间能有基本相同的保存已属相当不易了。这不能不归结于乐籍制度的轮值轮训。

三、从大曲的结构形式看音乐文化的发展

自汉魏以下中国传统音乐文化主流形态的大曲，进入隋唐时代，有了相当程度的变化，这种变化缘起于西域各乐部进入中原。中国与西域之间交流是全方位的，就音乐文化说来，最重要的交流莫过于西域的多种乐部进入中原。

从中国隋唐时代的历史地图[①] 看，这个时期中国版图的西部疆域在咸海一带，更有学者专家认为在相当长的一段时间内可达里海。先后设立的崑陵都护府、濛池都护府、北庭大都护府、安西大都护府，都是中央政府属下的建置。唐帝国退出中亚是在8世纪中期之后，虽然其后交往密切，却非归属关系，8世纪中期帕米尔以西归入阿拉伯帝国的版图[②]。从这种意义上来说，我们所了解的隋唐时代由西域进入中原的多种乐部，除了天竺属于外国，诸如安国、康国、高昌、龟兹、疏勒等乐部，这一时期均在大唐境内，现今属中亚的一些国家在当时亦归唐帝国管辖。以历史的眼光来看待可能会更接近于历史的真实，这对研究中国传统音乐文化的发展颇有助益。

这些西域乐部进入中原，导致中原大曲的结构产生了根本性的、甚至是革命性的变化，这变化反映在乐曲的风格、乐曲的内部旋法与句式结构等多方面，并在不断的融合中形成唐代大曲的基本特征与面貌。西域乐部以其新颖的形式，加之统治阶层喜好的带动，在相当长的历史时期导致了“洛阳家家学胡乐”的局面，西域音乐进入中原最主要的标志便是代表当时社会音乐文化主流形态的大曲结构的变化。

王昆吾先生认为：唐代教坊大曲可以按其音乐来源，类分为清乐大曲、西域大曲、边地大曲、新俗乐大曲四项。[③] 唐大曲不仅必须是舞曲，而且必须是多曲段的器乐、歌乐、舞乐的结合。同一曲名，分为“大”、“中”、“小”；同一种乐曲，以序、破、急等不同结构的单位合成；同一种乐曲，配合不同辞式的歌辞——这才是唐大曲的特征。[④]

唐代大曲的结构形式有多种，但主要特征则如昆吾先生所云。唐大曲实际上是有歌、有舞、有纯器乐段落的集合体，还形成了法曲的大曲样式，已经有了纯器乐化的形式。这基本上反映出唐代大曲的面貌。

---

① 谭其骧主编：《中国历史地图集》，中国地图出版社1982年版。

② 参见赵汝清主编：《丝绸之路西段历史研究——兼论沿途民族迁徙及国家关系》，甘肃文化出版社1999年版。

③ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中华书局1996年排印本，第141页。

④ 同③，第174页。

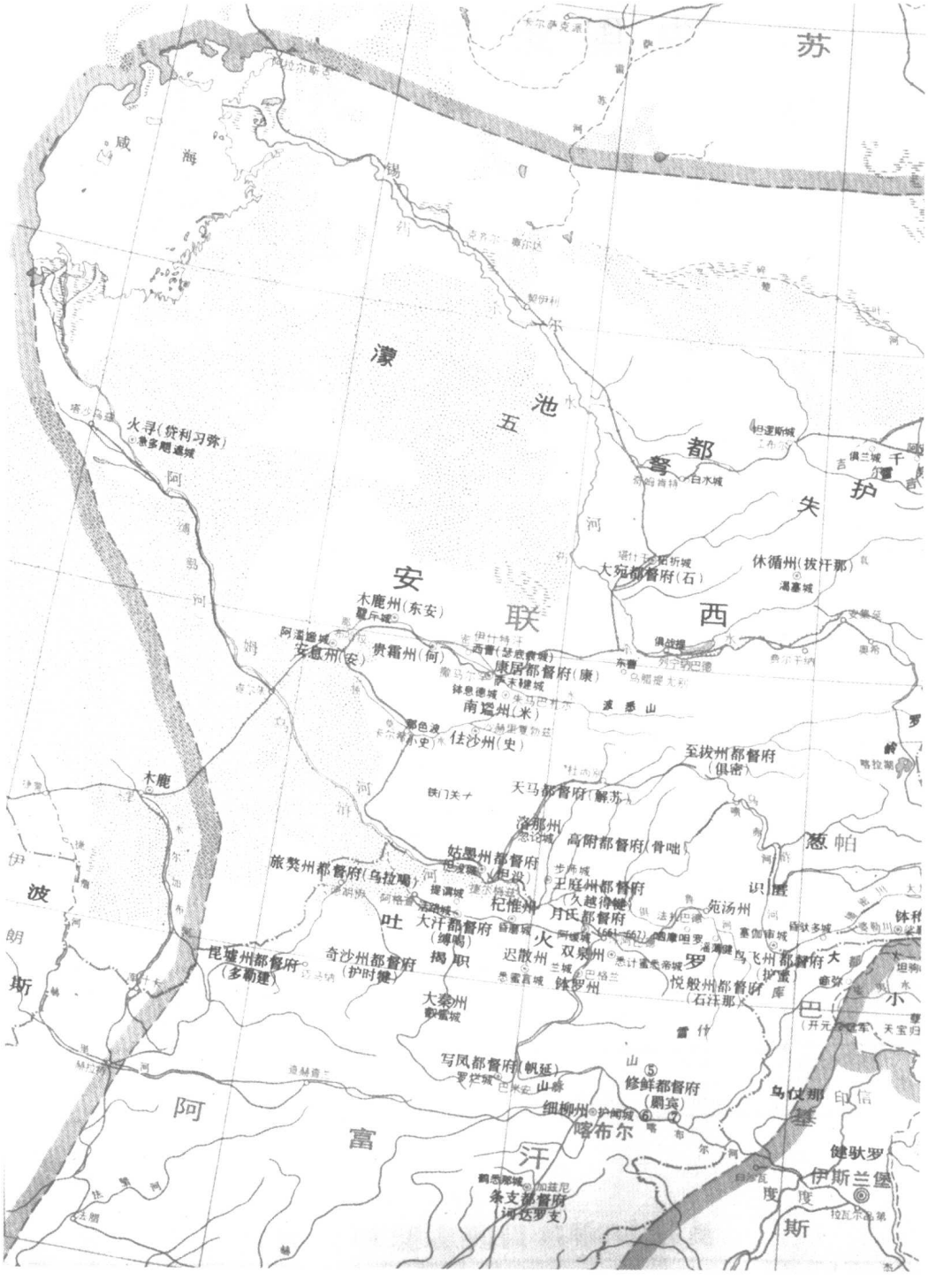


图 64 隋唐西域历史地图

西域以大曲为代表的各乐部的进入，为中原音乐文化注入新鲜血液导致了大曲的变化后继续前行，从而有了新的改变。

（一）大曲在中原的演进

宋代，在其初期阶段承继了唐代大曲的风格，即在大曲中有歌、有舞、也有纯粹器乐化的形式，但在此时产生了一些变化。宋代将唐大曲“四部合一”，更有自己的规范。即在大曲的结构内部调整，有些被弃用，有些属于新的创制。从山西乐户后人们保存的明清时期手抄本的曲名来看，多属于大曲的范畴，但从实际演奏中却感受到大曲这种形式自唐代以下的发展衍变，大曲的结构内部发生了相当的变化，成为套曲或称联曲体形式了。这显然与中国唐宋时期音乐文化的转型有着相当的关联。可以说，唐代歌舞乐三位一体的，以序、破、急等不同结构的单位合成的大曲形式，在宋代向套曲或称联曲体演化，并形成了套曲式大曲的式样，这是唐宋间大曲形式各自不同的重要标志。套曲式大曲自宋代形成之后，对中国中原地区的音乐产生了决定性的影响。宋代以下直至清代，甚至民国期间，中国传统音乐文化中的大曲，基本上是套曲式大曲的面貌。

作为隋唐始有的曲牌，在宋代已经相当成熟，而元代则成为时代音乐的标志。正所谓：

> 盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。[①]

宋人王灼把曲子的情况梳理得非常清楚。宋代，曲牌成为重要的音乐格式，并从最初的专曲专用演化为同一曲牌结构形式一致但歌词内容截然不同的样式。长短句形式的曲牌用于大曲，使大曲的内部结构产生了相应的变化，宋代始有以曲牌作为大曲名称者。此种形式显示出唐代音乐到宋代音乐转型之后的变化。这种变化的主要特征即是运用不同曲牌自身演奏速度的差异，不同宫调的变化，在基本保持唐代大曲内部结构的情况下，形成以曲牌为基本单位的套曲或称联曲体的大曲形式。其后，大曲的形式又有新的变化，即同一曲牌产生不同的变体，并赋予各变体以不同的速度、调式调性的变化，从而产生结构内部的丰富变化。我们看到，至今在民间仍有流传的多种大曲，其实可以反映出这三种结构特点的。这些结构特点代表了大曲阶段性的变化。同一曲牌产生不同变体的大曲形式相对较晚，应该是明代以下的创造。

在山西民间多种与迎神赛社相关的手抄本中，有“男记四十大曲”的话语，这四十大曲的曲名也都有记录，并与宋代典籍记载的“四十大曲”基本一致，现在民间也仍然有对其中一些乐曲的演奏。但这些乐曲的内部结构也在变化。经历了上千年的衍变，有些曲目虽然名称依旧，却在内容结构上改变了。这就很难说是此首乐曲的原貌。认识到

---

① 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（1），中国戏剧出版社 1959 年版，第 106 页。

这一点，对我们研究保存至今的多种“活化石”性的乐种和乐曲是大有助益的。各省市的鼓吹乐曲牌，都有一个需要分析剥离的过程。大曲的演化有其复杂的社会背景与动因。

中国戏曲的发展脉络，也比较清楚地反映出这一特点。现在保存的比较古老的戏曲种类，诸如梨园戏、莆仙戏、昆曲等等，其唱腔均保留了曲牌的特色，是一个个曲牌的集合体。而在梆子腔系乃至皮黄腔系的戏曲中，其主要特征则是板式变化。诸如西皮腔，则有西皮原板、西皮快板、西皮导板、西皮流水等等，二黄腔亦如此。民间鼓吹乐中也是这样。有些大曲是曲牌连缀的结构，一般大曲的曲名多用此套大曲中第一首曲牌的名称，后面则是由若干首不同名称的曲牌组成，这基本反映出宋代以来大曲的传统。而有些乐曲则是同一首曲牌的不同变体，以山西鼓吹乐为例，流行在太原的长套《楚江秋》，即是以板式变化为主，此曲的结构为散板——夹板（中板）——垛板——夹板；清徐的《灯影儿》，运城的《满堂红》、《梳妆台》，万荣的《三起三落》等等，均属板式变化的“套曲”形式①。这即是说现在传统器乐曲中所谓“套曲”也有不同的概念，即曲牌连缀的套曲和板式变化的套曲。显然，前者更符合宋代的传统；所谓板式变化应是后生的。这种变化无论戏曲还是传统器乐曲都是如此。究竟是戏曲的发生与发展促进了音乐曲式结构的变化，还是音乐大曲曲式结构的变化对戏曲的发展造成了影响，都是值得探究的课题。我们认为，中国戏曲艺术中音乐的使用与变化是同中国传统器乐的发展相辅相成的。

中国中原地区传统器乐曲无论是怎样的组合，宫调体系如何变化，除了单曲体之外，只要是“套曲”、“连曲”的形式，其曲体结构都可归结为曲牌连缀和板式变化的两种形式。就器乐的发展来看，是由此及彼的。这样讲，并不意味着在变化之后原生态的消亡，可以说呈现出两种形态并存的局面，即由此及彼地演化出新的形态之后，而原生态依然存在。从戏曲音乐的两大体系中可证明这一点。当梆子腔系板式变化产生并得以大发展的同时，梨园戏、莆仙戏和昆曲却依然延续着曲牌连缀的形态。

（二）大曲在西域的原生态保存

从另一个层面说来，亦有同一种音乐形态进入它地已经在历史的潮流中得以变化的时候，而在其生发之地却依然存留其原生态的情况，大曲可能就会是这样。生发于西域的多种大曲在隋唐时期以各自所属乐部的身份进入到中原，既然要融入，则必须适应新形势下的发展，而这种发展是在中原文化的大背景之下进行的。当以多遍，有序、破，配舞的唐代大曲的结构形式越来越趋于复杂，形成散序、靸、排遍、攭、正攭、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮的结构形式时，即标志着原先唐代大曲歌舞乐“三位一

① 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，ISBN 出版中心 2000 年版。

体”的形式向纯器乐的形式发展衍变。宋代初年许多大曲已经呈现无词的状态，需要补充歌词，才得以恢复以往有词的大曲形态就是很好的证明。随着词乐的兴盛，以曲牌的器乐化形式作为大曲的标识，便标志着套曲形式大曲的完成。由同一曲牌发展并形成板式变化的大曲形式显然是再后的事情，这应是标志着传统器乐最高形式的大曲在中原发展的轨迹。是否在目前中国的土地上存活的大曲形式均如我们上面所分析的两大体制呢？也不尽然。在中国新疆的许多地方，直到现在依然保存了与唐代大曲结构形式相类似的形态，在某种意义上讲部分地保存了唐大曲的原生态风貌。这体现在“序、破，配舞”的歌舞乐三位一体。无论是新疆喀什、库车、吐鲁番，还是伊犁等地的木卡姆的形式均如此，当我们置身于其间，更加深切地感受到这一点。进而论之，现今中亚许多国家所有的与新疆木卡姆相近的音乐形态，均在某种程度上保存了唐代大曲的遗风。

何以致此呢？现在中亚、西亚相当辽阔的土地在当时是属于大唐版图的，为安西都护府以及喀拉汗所辖。现在中亚地区的多种大曲，其实在当时是中国西部疆域之内的音乐。我们应对“西域音乐”的概念作细致地剥离与分析并重新审视，同时应将现在分属中亚、西亚诸国的多种“木卡姆”音乐与隋唐之时中国的西部音乐相联系。

就唐代西部多种大曲来说，其原生态的结构特征很可能至今仍在中国的新疆以至中亚的某些国度得以某种程度的保存。这是从唐代西域大曲的基本特征加以认识的。唐代大曲，基本上是一种歌舞乐三位一体的音乐形式，当然不能简单地将其与原始社会的三位一体相提并论，而是显示出强烈的时代特征。这就是有歌有舞有乐的大曲形式，歌、舞部分均有乐器伴奏，而又有纯器乐的段落；从结构上看，将唐代大曲的术语用现代通俗的语言论之，则显示出散、慢、中、快、散的样式。舞蹈部分带有竞技的性质，多有对自然界生物动作的模仿。宋代将四部合一之后，始有曲牌变化的套曲等新大曲结构形式的种类。至于板式变化的形式则更晚出，这是大曲演化的基本点，即从唐代大曲的形式到宋代大曲形式以至其后大曲的继续演化。从新疆的情况可以反映出这种变化。新疆吐鲁番、喀什、库车一带的木卡姆，多是有歌有舞，兼有纯器乐的演奏段落，可以说是保存了唐大曲的某些主要特征；而哈密的木卡姆，则是由若干首曲牌连缀而成，而且已经没有了“舞”，这恰恰是宋代以下大曲形式之一种。这是我在新疆看到哈密木卡姆演出之后与多位学者相同的看法。当我们认识到唐、宋大曲的基本特征，再来分析现存于民间的种种以大曲名之的音乐形态，便会发现的确是“礼失求诸野”的，其实，“礼”未失，只是存在的方式不同罢了，即从宫廷转到民间，这并非不可理解，毕竟唐代西域大曲的形式是从地方走向京师、宫廷的，而贯穿中国一千又数百年的乐籍制度，又把在太常教坊中学到的东西带到各地，并在各地的王府、地方官府、军旅、甚至寺庙道观中得以流传。各个历史时期的主流音乐形态也必然会在中央政府所管辖的区域范围之内得以反映。

通过对唐代大曲、宋代四十大曲以及中国传统音乐中相关论域的分析研究，即可看出大曲这种音乐的主流形式，随着时代的发展而变化。有些早期的形式在流传的过程中得以原生态的保存，而在时代的发展中又会演化出新的形式。这些形式丰富了大曲的家族，并有着明显的时代特征。当我们将大曲进行分析剥离，则可看到音乐文化发展的脉络与轨迹。作为音乐文化的主流品种的大曲，又的确是与乐籍中人的创造息息相关的。大曲形式在中国目前的存在，至少有三种类型：其一是在宋代定型的曲牌连缀的套曲类型，此种形式与中国戏曲的发展同步，亦可以说是互为影响。戏曲则有梨园戏、莆仙戏和昆曲等为凭，而音乐则是曲牌连缀的套曲或称联曲体类型；其二则是明代以下定型的板式变化的类型，此种形式亦与戏曲同步发展，也是互为影响的关系，有梆子腔系，之后则有皮黄腔系的板腔体戏曲为凭，其音乐也是板式变化。戏曲音乐的板腔体与器乐中板式变化的套曲形式有着密切的关联；其三是唐大曲原生态特征有更多保存的类型，这可以从中国新疆各地的维吾尔族木卡姆音乐中得以确认。当然，在某种意义上讲只是部分保存了唐大曲的原生态特征，毕竟在历史发展的过程中也有了相应的变化。我们说，前面两种音乐大曲类型的共同点在于都为套曲的形式，中原各地传统器乐作品中的套曲形式实际上是大曲形式演化的结果。

（三）大曲遗存研究的现实意义

以历史上的行政区划看待大曲的分布，我们才能看到目前在中国的土地上有三种形式大曲形态的遗存，这就是唐大曲的原生态特征的部分遗存以及在中原地区变异之后遗存的套曲形式。套曲又可分为两种，即曲牌体和板式变化体。注意到历史上不同时期的行政区划和音乐形态的变异情况，则可以将中国音乐文化的发展看得更清楚一点，同时也对中亚地区有着相当一致性的多种“木卡姆”的大曲形式作出推测性的解释。从大曲结构形式的演进可以看出音乐文化的历史发展进程。研究中国传统音乐，应该在整体把握之下，对属于原生态、衍生态的层面小心翼翼地进行剥离。如此，才能真正理清音乐文化发展之脉络，看清现存民间乐种与各个时代的关系。许多以为在历史上已经失传的形态，实际上在民间仍有比较多的存在，正所谓“礼失求诸野”。中国音乐向来都是多民族音乐文化的统一体、集合体。汉魏以来的相和大曲、清商大曲，在历史发展进程中，融入了胡乐的风格。一旦融入，便对大曲的发展产生了至关重要的影响。

这些音乐形态与中原的音乐进行交流融合，形成了当时音乐文化的繁荣局面。其中的凉州大曲、伊州大曲、龟兹大曲、疏勒大曲等等，与中原的清商大曲、相和大曲相融合，构成了唐代大曲的面貌。现今新疆等地所存的多种木卡姆，可视为唐大曲的余绪，或称部分地保存了唐大曲的特色。更为重要的是，木卡姆的形式仍广泛存在于中亚的许多地区。而现在的乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦、吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦，乃至土耳其等地，在历史上相当部分的疆域属于大唐帝国的版图。这些区域音乐文化的集合体对

中原音乐文化产生了至关重要的影响，其音乐形态进入大唐宫廷被纳入到教坊乐部中，成为乐籍中人必须掌握的部类。如果说，这些音乐在进入中国宫廷的初期，还是由各地来的乐师演奏、演唱，那么在唐代的数百年中，当这一代人谢世之后，便很难说是由原产地的乐师们亲自表演了。最大的可能就是由教坊训练的新一代乐师来表演这些乐曲。斗转星移，数轮转换之后，也就是胡乐与中原音乐形态融合之时。但在原产地则很可能将其原生态的某些特征得以保存。新疆的喀什、吐鲁番、库车等地的木卡姆保存唐代大曲特征更多些，当然，这并非说就是唐大曲的原貌，而是保存唐大曲的某些特征并融入新的内容的变体。至于哈密木卡姆则更多显现变异之后的形态。我们有必要对新疆木卡姆，中亚各国木卡姆、马卡姆的音乐进行深入地研讨，并将其与中国历史上的大曲和现存的大曲形式做比较研究，将中国的音乐文化传统真正梳理清楚。

音乐是由人创造的。以乐人为主线，将中国音乐传统理出一个大致的脉络，这既是音乐学的视角，也是要以此为坐标，使许多尚未接通的音乐现象得以理顺，中国传统音乐的脉络才能够真正明晰。

对新疆乃至中亚的多种“木卡姆”形式，应在对其程式化研究的基础上注重从历史的角度看待当年大曲的分布区域，以及大曲与木卡姆等之间的关联，木卡姆多种变体的现在分布。西域传入中原的大曲形式在历史发展的过程中已经演化，在结构上呈现出套曲的面貌，而在新疆和中亚一带，则显现出其多种木卡姆却依然部分保存了唐代大曲的特征。

新疆木卡姆的文化内涵是极其丰富的，应该更加深入与全方位地对其进行研讨。当大家对一些问题百思不得其解的时候，是否应该换一种思路和视角来认识问题呢？这是值得我们思索的。对现存新疆的木卡姆，更是要进行全面的分析，既要看到吐鲁番木卡姆与伊犁、刀郎木卡姆、喀什木卡姆、哈密木卡姆之间的异同，还应该将其历史的脉络理清再作出较为合理的解释。唐大曲的原生态，有的是较为完整的遗存，有的为不完整的原生态遗存。有的虽已演化，却部分地保存了唐大曲的某些特征。我们不禁要问：为什么被认为是比较古老的刀郎木卡姆却是一种板式变化为主的形态，而认为是相对较晚的哈密木卡姆却是一种曲牌连缀体？对历史上古龟兹、高昌、鄯善、于阗、疏勒、石国、安国、康国等地的音乐与这些地方现在的音乐遗存进行分析，并与中原大曲发展演变的脉络相比较对照，既注意到历史的脉络，又有程式化的音乐形态的分析，可能会使我们产生新的认识。

我们还可以从历史上乐籍制度对各个时期音乐文化产生具体影响的层面来对大曲原生态遗存加以认知。乐籍制度自发端以来，隋唐时代是为其发展的成熟期。在这一制度下各个时代的主流音乐文化必然会对行政管辖的区域范围施展影响，各个历史时期的主流音乐文化形态必然在其影响所及的范围留下痕迹。如果我们注意到制度的层面，则可

能对许多以往认为是不可解的问题进行解析。如果我们不能够看到专业贱民乐人在各个历史时期的诸多层面所发挥的具体作用，看不到在此种制度下宫廷与地方官府、军旅、寺庙音乐文化在相当程度上自上而下或称自下而上的一致性，许多问题都是不好解释的。

在对新疆音乐的考察中我们了解到，不论是吐鲁番还是哈密，现在演奏木卡姆的主要民间艺人，其传承的乐曲与当年在王府和各级官府中执事应差的专业乐人有着直接的关系。另外，在以财雄边与戍边的过程中，封疆大吏们只要是够得上品位的，都有自己的本品鼓吹。军中乐营演奏的乐曲很大程度上与中央政府的礼乐机构中使用的乐曲相同。更何况州府郡县各级地方官府的贱民乐人们，更是各个时代主流音乐形态的创造与承载者。我们在研究各地所谓“民间音乐遗存”的时候，绝对不可以忽视这一层面。

当强大的唐帝国统治西域（包括现在的新疆和中亚、西亚的一些地区）之时，将西域的多乐部带入中原，使之与中原固有的音乐文化产生融合，继而得以新的演化。在相当长的历史时期内中原对西域音乐文化的推崇，其实也是对西域音乐文化自身发展的推动与强化。包括现在的新疆和中亚、西亚大部分地区的音乐文化，都会因大唐天子的倡导和喜好而倍受关注，这是西域大曲在原产地继续发展的黄金时期。由于大唐帝国乐籍制度的实施，从中央到地方，从军旅到寺庙在音乐文化上有着相当程度一致性，何况大员们都有自己的本品鼓吹，作为镇边的守将，大都护府的建制，自然有专业乐人群体的存在，因而在封建大一统观念下自上而下保持了所用乐曲以及乐曲的结构形式在相当程度上的一致性。

大唐帝国在统治了中亚、西亚一带数百年之后，终于在8世纪中期之后失去了对葱岭以西的统治权，中央政府实施的一些制度对此地便没有了约束力。当制度的约束力解除，当阿拉伯帝国对此地实施统治之时，是否也如同中国一样有大一统观念下乐舞文化的一致性，是一个值得探讨的问题。但有一点，毕竟在相当长的历史时期这些后来被划将出去的广袤的区域是大唐帝国管辖的。数百年在此实施的乐籍制度必然对此地的音乐文化生活产生深远的影响。开一代乐风、对大唐帝国影响深远的西域音乐文化，进入中原融合发展演化之后的反播，也会对所辖范围内的西域音乐文化产生影响。虽然8世纪下半叶葱岭以西归属阿拉伯帝国，此地的音乐文化也会因为长时间受到安西都护府管辖而表露出唐乐印记。由此说来，当中国的西部疆域产生变化，葱岭以西归入阿拉伯帝国，但其以东的地区诸如疏勒和龟兹等地却一直归属于唐帝国，中央政府包括乐籍制度的具体实施，必然在影响所及的范围内产生作用，要知道，这种制度直到清代雍正年间才得以解体的。乐籍制度下各个时代的主流音乐文化脉络必然在其所及的范围得到较充分的反映，在某种意义上可能就是现在新疆的土地上有三种大曲形态遗存的主要原因。而新疆的音乐文化则因与曾经是一体的，而后分离出去的葱岭以西的中亚音乐文化不断

交流，使得一些原生态的大曲特征仍然得以延续。还要指出的是，葱岭以西地区在大唐帝国的全盛期是在其势力范围之内的，当年的大国地位以及统治者对西域乐部的偏好，制度层面的关系使得这里的音乐形态曾经作为大唐帝国音乐文化的有机组成部分而存在。分离出去之后也会部分保存其原生形态。

随着“中国民族民间器乐曲集成”工作的深入，在全国范围内对传统民间器乐曲普查的展开，各地相继有大量的乐曲被整理发掘出来，当人们对这些大曲从历史音乐学的角度进行分析研讨之时，不难发现中国目前实际上有三种大曲形态的遗存，这就是存有唐大曲部分特征的大曲形态，曲牌联曲体的大曲形态和板式变化体的大曲形态。唐代以下各个时期的主流音乐形态通过某些乐曲部分或完整地体现出来。我们看到，虽然三种大曲的形态在历史的长河中有演化的承继关系，但是演化之后原生态并未消亡，各自有存在的空间，只不过有些存在的范围大一些，有些存在的范围小一些罢了。在某种意义上讲，三种大曲的形态都可以将其视为原生态，只不过这“原生态”的时间段有所差异。这就是分属于唐、宋、明的原生态。在现今社会中，这三种形态的生存区域有所交叉，但其特征和各自的独立性是比较明显的，均在一定区域范围内得以生存和发展。

通过对唐代以下中原与“西域”大曲的历史音乐学的分析，从乐籍制度的层面对大曲这种音乐形态程式化和历史区域化演进的研讨，使我们初步理清了大曲的三种原生态特征以及遗存的区域化范围，更使我们认识到新疆这片土地音乐文化内涵的厚重，进而感受到大唐帝国音乐文化的先进性以及在其时向周边扩散的可能性。正是中国音乐文化对其的接受与采纳，使得此种音乐形式在当时的地位得以迅疾提高与发展，成为对周边音乐文化产生重要的影响的重要因素。

对乐户传承的四十大曲的研讨，其意义不仅在于曲目的本身，而是要通过这些历史上被认定为时代音乐最高形式的音乐形态，说明传统音乐发展的主流脉络，这将牵涉到对当今乐种界定的重新认识。其实这个问题近年来已经引起多位学者的关注与思考，袁静芳先生近期出版的著作《乐种学》[①]，在按照国际上现行的分类标准进行研讨的同时，特别注重中国传统音乐自身的特点，从多角度、多层面对乐种进行新的界定。诸如注重主奏乐器、乐队组合、宫调体系、曲式结构、模式分析，注重文化人类学、比较音乐学，注重乐种的文化功能以及乐种与民俗、宗教之关系、历史渊源与流变等等，为进一步研究开拓了新的思路。我们对由乐户传承的四十大曲的研讨，也是在此基础之上的新思考。张振涛先生近年来一直从事传统乐学的研究，而且成果颇丰，特别是通过对河北冀中地区民间乐社的实地考察之后，有了许多新的感受，他认为：

> 通过近些年民族音乐学界的研究成果表明，这些北方的鼓吹乐种、笙管乐种，

① 参见袁静芳：《乐种学》，华乐出版社 1999 年版。

大都具有相对统一的乐队编制，有着基本相同的曲目，其所使用的乐谱体系、宫调术语，也基本一样，因此我们必须设问：以往把这些处于不同地区但实质并无不同的区域性音乐班社归为不同乐种是否恰当？通过历史文献的考察，我们看到，形成这些分布的原因，其实与封建统治者对于乐籍的管理制度密切相关。这个问题，确实是需要音乐学界予以充分讨论的。[①]

我们对乐籍制度的方方面面加以探究，一个重要的层面就是力图对千余年来由乐人承载的中国传统器乐的形式加以梳理，以理出现今存活于民间的多种器乐形式的内在关联。的确，“研究历史上的乐籍制度，并不是我们的目的，最重要的是，把在这种制度下产生的乐户分布状况与今日民间鼓吹乐种的分布联系起来看待，进而指出，今日民间鼓吹乐种何以会在这些地区如此繁荣的历史原因。”[②] 轮值轮训制为乐籍制度下中国传统音乐脉络如此清晰的始作俑者，此种制度的存在，使得中国音乐文化的主导脉络如同一条连绵不绝、生生不息的河流，在其流淌过的区域，特别是距各个朝代的都城1500里路的范围之内如此繁荣，进而形成了一种辐射效应。当我们回视这一传统，才觉得应该对由太常、教坊乐体系下的专业乐人所承继的音乐重新进行审定，由太常教坊系统下的大曲体系、鼓吹乐传统对后来的多种音乐形式造成的影响有多么深远。虽然现代音乐工作者参照西方音乐观念的乐种分类法，对中国传统的民族器乐体系进行梳理，在没有看到各地民族器乐形式内在联系的情况下，将各地许多实际上应该属于一个体系的东西分别以各种称谓称之，诸如山东鼓吹乐、山西鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、河北鼓吹乐、陕西鼓吹乐等等，这在历史上实际是一个东西。鼓吹乐中，有用唢呐为主奏乐器者，亦有用笙管为主奏乐器者，更有虽然演奏的也是鼓吹乐中的传统曲牌，却是用笛子为主奏乐器，这只能是鼓吹乐的多种乐器组合形式，而不能因主奏乐器之不同而将其归为不同的乐种。毕竟元代以前的鼓吹乐组合中还是少用唢呐的。同样是鼓吹乐，对唢呐的应用也是元、明以下的事情，我们可以通过文献以及考古和田野调查得以确认。这是对中国乐籍制度整体研究之后的认定。我们认为，对乐籍制度的梳理，很可能导致对中国传统器乐文化、特别是传统乐种分类的重新审视。

第三节 乐户与小令三千

“小令三千”，是对乐户中女乐们的具体要求，这种要求应该是源自唐宋时代。

---

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社1999年版，第278页。

② 同①。

“令”是为命令以让人执行。酒令为此义的引申。韩愈《人日城南登高》诗曰：“盘蔬冬春杂，罇酒清浊共；令徵前事为，觞咏新诗送。”朱熹注引刘贡父曰：“唐人饮酒喜以令为罚，今人以丝管讴歌为令”①。可见酒令仍有命令之意，只是从“以令为罚”而逐渐演变为一种文体了。著名学者任二北先生对令、歌令、酒令、打令均做了考证，他写道：

“令”字，原为律令，命令之意。《说苑》善说篇云：“魏文侯与大夫饮酒使公乘不仁为觞政。不仁曰：‘君已设令，令不行，可乎?’”……唐孙棨《北里志》，每谓唐妓须学歌令，为席纠。元稹诗注中，有“觥使”“觥录事”之名，与上引《醉乡日月》内之“律录事”“明府”等，皆所以发号施令者。《云谣集内家娇》云：“善别宫商，能调丝竹，歌令尖新。”李义山《杂纂》“时人渐癫狂”条内，亦有“孝子说歌令”一项。“歌令”二字，应视作一件事，谓酒令之托于歌唱者，对其他酒令之仅托于言词者而言，并非指歌与令之两事也。苏莫遮“善能歌，打难令”，分指二事，与此义别。至于“打令”之令，与“歌令”之令，意义正同，为酒令中所应用之小舞与小唱；仍指酒令，并非舞势。宋人沿用此类酒令所用较短之调，乃谓之“小令”，作为一种文体，并用以概括词中所有一切之短调。南宋耐得翁古杭州游录曰：“嘌唱，谓上鼓面，唱令曲小讴”，犹是此意。花蕊《宫词》：“新翻酒令著词章，侍宴初闻忆却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍钞将。”所谓“著词章”，即上文皇甫松书中第十七之“著词令”，乃指酒令所用之辞，不仅为语言宣述而已；而且是乐曲之歌辞，须表现于歌舞者；比较繁复，赖有“赐本”传钞，方不至遗忘。其所钞者，可能兼包歌谱、舞谱，或行令时判定分数之规章等，初不止歌辞而已。韩偓诗：“著词暂见樱桃破，”谓著词之歌也。

“打令”包含在唐人之俗舞中，可因上列朱熹语以肯定之。打，犹舞也。《羯鼓录》：“琎常戴砑绢帽，打曲。上自摘红槿花一朵，置于帽上。……奏《舞山香》一曲，而花不坠落。”白居易“江南喜逢萧九彻”诗：“旧曲翻调笑，新声打义扬。”即义阳子曲，蔡南史，独孤申叔因义阳公主事件，见李肇国史补下。施肩吾“云州饮次”诗：“巡次合当谁改令？先须为我打还京。”指还京乐曲。清俞敦培酒令大观引施诗，列“打还京”条，乃不详三字之义。改令已详叶文。范摅《云溪友议》下，谓“裴诚、温岐作《杨柳枝》，当时饮筵竞唱打令。”失调名云：“令筹更打《江神》。”孙光宪《更漏子》云：“歌皓齿，舞红筹。”可知“红筹”即“令筹”，而“打”正谓“舞”也。盖唐人酒令中，专有一种曰“抛打令”，当筵歌舞，其曲曰“抛打曲”，二曲均见白居易诗注。如《抛毬乐》、《调笑》、《杨柳枝》、《香毬》、《莫走》、《舞引》、《红娘》等，皆是。惟元稹诗“岘亭今日癫狂醉，舞引红娘乱打人”，“打人”之说，未晓，或亦指舞人而言。其不属“抛打”名义，而仍在著词范围中者，尚有《南歌子》、《上行杯》、《望远行》、《下次据》

① 参见罗竹风主编：《汉语大词典》(1)，上海辞书出版社1986年版，第1117～1118页。

等调，亦入酒令为歌舞。抛打而外，又有“按打”之说。上列皇甫松《醉乡日月》目录内，列“并著词令第十七”及“按打第十八”，李调元丛刊本醉乡日月内，“按打”作“按门人”未知何说。惜皆有目无文，不知究竟。若臆测之：“并著词令”，谓歌辞也；“按打”，谓舞也。唐人于试舞谓之“按舞”，“按打”或亦此意，犹谓预演而加以考按也。

惟筵间令繁而时促，每次歌舞，不得不求其简短。叶文：“劝酬之际不便长歌，故皆短章。因名小令，”亦是此意。北里志称：“有良家子，误陷其中，则无以自脱。初教之歌令。”正因歌令较简，易学，故初即教之。诸曲之歌舞，既入酒令，必被简化。延之后世，遂仅有“送、摇、招、邀”四状而已。疑乃就类似敦煌六谱所见之十三字中，省略得此四字者。例如《杨柳枝》，原属健舞，舞容甚盛，由白居易诗多篇，可以概见；其舞谱内容之长短，至少当如《浣溪沙》。但既属“饮筵竟唱打令”之《杨柳枝》，料必省略为四状之小舞而已。北梦琐言载卢虔灌罢夔州，以与薛宝逊近亲，至澧州，慰省。还至邮亭，回望而哭曰：“岂意薛宝逊一旦接军事，李判官打杨柳枝乎！”至于朱载堉所举《康衢》、《尧民》两舞中之四转，亦用“送、摇、招、邀”四字，盖借用唐人小舞之所用耳。臆测如此，未知中否。又若《唐语林》八，所谓“今人不复晓其法，惟优伶家犹用手打令以为戏”，俞敦培酒令大观谓“授手打令，疑即今之拇战”，亦不确。及南宋以后，犹沿“打令”之名，内容完全变换者，皆后世之事，与唐人无涉，界限必须划清！①

半塘先生对与“令”相关词语的梳理非常精到。令在唐代与筵宴文化有着密切关联，而筵宴之中乐是少不了的，从令词、打令到形成一种专门的文学与音乐体裁风格，经历了唐宋两个朝代。

令词从唐代兴起，但成为一种体裁风格之成熟的样式是宋代的事情。诚如半塘先生所言，“惟筵间令繁而时促，每次歌舞，不得不求其简短”。所以，令一般是短小的。歌舞令词自然不会是长篇巨制。唐代许多入乐的短诗，其实就是在筵宴中得以经常歌唱的令词了。诗人高适、王昌龄、王之涣“旗亭赌唱”②，可以成为这种歌唱令词很好的注脚。

按朱熹所云“唐人饮酒喜以令为罚，今人以丝管讴歌为令”，这里的令词出于筵宴之饮，并逐渐演变为音乐文学样式，酒令是这种形式的主要代表，但却非酒文化的专利。中国是茶的故乡，史籍所载，茶令也为这个过程推波助澜。人们也在饮茶时行令助兴。宋·

---

① 任二北：《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年11月第1版，第156～158页。

② 参见王灼：《碧鸡漫志》，载《中国古典戏剧论著集成》(1)，中国戏剧出版社1959年版，第109～110页。开元中诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮，梨园伶官亦招妓聚燕。三人私约曰：“我辈擅诗名，未定甲乙，试观诸伶讴诗分优劣。”一伶唱昌龄二绝句云：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚帆孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊，玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”一伶唱适绝句云：“开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。”之涣曰：“佳妓所唱，如非我诗，终身不敢与子争衡；不然，子等列拜床下。”须臾，妓唱：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”之涣揶揄二子曰：“田舍奴，我岂妄哉！”以此知李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。

王十朋《梅溪文集》："予归，与诸友讲茶令，每会茶志一物为题，各举故事，不能则罚"。所举故事，都与茶有关，答错则输，输者只许闻茶香，眼巴巴地看着别人饮茶。据说宋代词人李清照常与丈夫著名金石学家赵明诚行茶令，十有八九都是赵明诚败北①。酒令输了则罚饮，茶令输了则是不许饮。友人相聚品茗之中生出许多乐趣。《梦粱录》载：

> 大凡茶楼多有富室子弟、诸司下直等人会聚，习学乐器、上教曲赚之类，谓之"挂牌儿"。人情茶肆，本非以茶汤为业，但将此为由，多觅茶金耳。又有茶肆专是五奴打聚处，亦有诸行借工卖伎人会聚行老，谓之"市头"。大街有三五家开茶肆，楼上专安著妓女，名曰"花茶坊"，如市西坊南潘节干、俞七郎茶坊，保佑坊北朱骷髅茶坊，太平坊郭四郎茶坊，太平坊北首张七相干茶坊，盖此五处多有吵闹，又中瓦内王妈妈家茶肆名一窟鬼茶坊，大街车儿茶肆、蒋检阅茶肆，皆士大夫期朋约友会聚之处。②

由此可见，茶肆是重要的娱乐场所，无论是酒令还是茶令，都与筵宴会聚娱乐相关，而这些场所又是乐籍中人卖艺的好去处，这为令词提供了发展的温床。

"以丝管讴歌为令"，令词是丝管伴奏下演唱的一种形式。那么，其演唱者究属何人呢？在唐代，正是以教坊乐籍为主体的女乐。作为专业乐人，她们更多参与筵宴俗乐的场合，除了掌握多种的乐器演奏外，歌舞成为安身立命之本，这就是宋代以下的典籍中多以"女记小令三千"的道理了。

所谓女乐，又称女伎、女妓、宫妓、乐妓，是乐籍中的女性。《杨太真外传》说杨贵妃"善击磬，拊搏之音泠泠然，多新声，虽太常梨园之妓，莫能及之"③。讲太常梨园之中乐籍人员为"妓"者，这与其后的教坊成为管理妓女的机构有着直接的关联。其实，唐开元天宝年间的太常、教坊，特别是梨园中的女妓亦成为皇帝和王公贵族的玩偶。除了专为皇帝表演的一群，更多的宫中乐籍承值于宫廷，也到宫外的许多场合演奏或演唱。按一般的理解，太常是礼乐机构，而俗乐归教坊所辖，但实际上，宫中无论是太常和教坊都是演奏俗乐的。所谓有区别，则是宫中太常乐工更多是要应酬礼乐，教坊则是以承应俗乐为主的。《唐国史补》载，德宗朝李夷简因战功受恩宠，"每宴乐，则宰臣尽在，太常教坊音声皆至，恩赐酒馔，相望于路。"④ 太常与教坊音声都出现在宴乐的场合，这与《杨太真外传》中的记载是一致的。

承值于宫中的乐籍女子们，多因色艺俱佳而选入。《乐府杂录》载：

---

① 孙必鹏：《唐宋"斗茶"之风及流行茶具》，《中国文物报》1998年6月10日星期三第3版。

② 吴自牧：《梦粱录》卷十六·茶肆，《知不足斋丛书》本，浙江人民出版社，1984年版，第140页。

③ 乐史：《杨太真外传》，载《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社1985年版，第136页。

④ 李肇：《唐国史补》，古典文学出版社1957年版，第27页。

开元中，内人许和子，吉州永新县乐家女也，入宫因名永新，能变新声。高秋朗目，喉啭一声，响传九陌。一日大酺于勤政楼，万众喧哗，莫得闻鱼龙百戏之音。永新乃撩鬓举袂，直奏慢声。广场寂寂，若无一人。[①]

《开元天宝遗事》载：

宫妓永新者善歌，最受明皇宠爱，每对御奏歌，则丝竹之声莫能遏。帝常谓左右曰："此女歌直千金"。[②]

可见其技艺之出类拔萃。同书讲歌妓念奴亦是因色艺俱佳受宠：

念奴者，有姿色，善歌唱，未常一日离帝左右。每执板当席顾眄，帝谓妃子曰："此女妖丽，眼色媚人。"每转声歌喉，则声出于朝霞之上，虽钟鼓笙竽嘈杂而莫能遏。官妓中帝之钟爱也。[③]

后世"念奴娇"的词牌想必出于此。唐·张籥：《朝野佥载》云：

太宗时，西国进一胡善弹琵琶作一曲。琵琶弦拨倍麄。上每不欲番人胜中国，乃置高会使罗黑黑隔帷听之，一遍而得。谓胡人曰：此曲吾宫人能之。取大琵琶，遂于帷下令黑黑弹之，不遗一字。胡人谓是宫女也，惊叹辞去。西国闻之，降者十数国。[④]

在唐代乐谱尚不完备的情况下，宫中乐人完全凭借记忆，便将刚刚听过的曲子重复弹出，技艺、记忆甚是过人。就是这些乐人同样为国家赢得了荣誉，成为大唐声威远播天下的功臣，甚至可以说为国家的稳定与发展做出了巨大贡献。

承值于王府的乐籍人员也多有声色技艺出众者：

宁王宫有乐妓宠姐者，美姿色，善讴唱。每宴外客，其诸妓女尽在目前，惟宠姐客莫能见。饮欲半酣，词客李太白恃醉戏曰："白久闻王有宠姐善歌，今酒肴醉饱，群公宴倦，王何吝此女示于众。"王笑谓左右曰："设七宝花障，召宠姐于障后歌之。"白起谢曰："虽不许见面，闻其声亦幸矣"。[⑤]

京师教坊也有设置于宫外的，即宫外教坊。这些场所，成为文人雅士经常出入之地：

长安有平康坊，妓女所居之地，京都侠少年萃集于此，兼每年新进士，以红牋名纸游谒其中。时人谓此坊为风流薮泽。[⑥]

---

① 段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏剧论著集成》(1)，中国戏剧出版社1959年版，第46～47页。

② 五代·王仁裕撰：《开元天宝遗事》，载《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社1985年版，第99页。

③ 同②，第75页。

④ 张籥：《朝野佥载》，王云五主编"丛书集成"，商务印书馆1936年版，第63页。

⑤ 同②，第100页。

⑥ 同②，第79页。

实际上，这些乐妓常常与达官显贵、文人雅士者存有一种依附关系。所谓依附关系，是指法律允许范围之内的互相需要。虽然这些女乐身份卑微，却由于声色俱佳常为达官显贵所宠幸，为文人雅士所青睐，为时人所称道赞赏，历史上“妓”的一个主要层面就是歌舞艺人。身处贱籍的歌舞艺人们周旋于达官显贵、文人雅士之间，也以出色的歌舞和多方面的才能证实了自己所存在的价值。《全唐诗》就收录有二十一位妓女作家的诗篇，共一百三十六首[①]。如昆吾先生所言：

> 至唐代，诗家不仅从妓女身上获得永不枯竭的创作源泉，而且还必须借妓家的歌唱以扬名立世。据统计，在《全唐诗》收集的四万九千四百零三首诗歌中，有关妓女的就有两千多首。这表明，唐代文人的咏妓诗在唐代诗歌中已占有一定的地位了！[②]

在人们的眼中，妓女仅是出卖肉体的贱人。然而，当我们认真地稽按典籍，追溯妓女的源流时，头脑中便会产生与上一观点截然不同的看法：“原来中国的妓家，竟是音乐的传人，文学的化身，亦且是社会繁富的象征”（东郭先生著《妓家风月·自序》）。

王书奴先生在《中国娼妓史》中说：“我看古今最不守旧，随时代风气为转移者，莫如娼妓。时代尚诗，则能诵诗作诗；时代尚词，则能歌词作词；时代尚曲，则能歌曲作曲。我看了唐宋元诗妓、词妓、曲妓、多如过江之鲫，乃知娼妓不但为当时文人墨客之腻友，且为赞助时代学术文化之功臣。我们还忍心以贱隶婢子待遇她们吗”？[③]

陶慕宁先生对宋代的官妓、营妓之能词者进行了考证。他讲道：宋代官妓、营妓斡旋于词客骚人左右，用弦索笙簧演奏他们的歌词，在浅斟低唱之余，也时时陶醉于那种低昂错落、纡徐婉媚的韵味之中。一些聪明颖悟的妓女，更渐渐地悟出了个中三昧，学得了填词的技法，于是乃将自己心中的恩恩怨怨谱入乐章，传之坊曲，成为词苑中令人瞩目的一支新军。清人叶申芗《本事词·自序》中云：“且有红楼少妇，紫曲名娃，才擅涛笺，慧工浪语。改山抹微云之韻，灵出犀心；吟花啼红雨之篇，巧偷莺舌。折来官柳，真蜀艳之可人；插满山花，羡严卿之侠气。”

这一段话实涉及四名宋代名妓，都以擅词著名。第一位名琴操，隶杭州乐籍。一日，州副史闲唱秦少游的〖满庭芳〗，错吟成“画角声断斜阳。”琴操在旁纠正说：“画角声断谯门，非斜阳也。”副守感到惊奇，便笑着问她能否将全首词改韵而歌。琴操不假思索，当即吟出：“山抹微云，天连衰草，画角声断谯门。暂停征辔，聊共引离觞。多少蓬莱旧侣，频回首，烟霭茫茫。孤村里，寒鸦万点，流水绕低墙。　魂伤，当此际，轻分罗带，暗解香囊。漫赢得青楼薄倖名狂。此去何时见也，襟袖上空有余香。伤

---

① 徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社 1995 年版，第 200 页。

② 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中华书局 1996 年排印本，第 472 页。

③ 王书奴著：《中国娼妓史》，岳麓书社 1998 年版，第 132 页。

心处，长城望断，灯火已昏黄。”

这虽然只是一种文字游戏，但琴操能于片刻之间，巧易新韻，而且仍熨贴原意，流转自如，足见其灵心慧性。据说她后来受了苏轼的点拨，削发为尼。

第二名陈凤仪，隶成都乐籍，尝为太守张方平所眷。“成都守将蒋龙图内召，郡饯。时乐籍陈凤仪侍宴，辄歌自制〖洛阳春〗以侑云：‘蜀江春色浓如雾，拥双旌归去。海棠也似别君难，一点点，啼红雨。　此去马蹄何处？向沙堤新路，琼林赐宴赏花时，还忆著、西楼否？’蒋大赞赏，仍厚赐焉。”

第三位也是蜀地的歌妓，姓名已无可考。她曾在饯别府官的宴席上赋送行词一首，以遣词命意的诙谐洒脱为人称道。词云：“欲寄意，浑无所有，折尽市桥官柳。看君著上征衫，又相将放船楚江口。　后会不知何日又，是男儿休要镇长相守。苟富贵无相忘，若相忘有如此酒。”词调盖出此妓自创，后定名为〖市桥柳〗。

最后一名为天台营妓严蕊……蕊字幼芳，“善琴弈歌舞，丝竹书画，色艺冠一时。间作诗词有新语，颇通古今。善逢迎，四方闻其名，有不远千里而登门者。”

严蕊因赋〖如梦令〗小词深得天台郡守唐仲友赏识，后来朱熹挟私怨罗织仲友罪名，指其与严蕊为滥污，因坐蕊于狱，刑鞫供状。蕊抵死不肯诬攀仲友。不久，朱熹改除，新任巡按岳霖怜其病瘁，命作词自陈。严蕊略不构思，即口占〖卜算子〗一词云：不是爱风尘，似被前缘误。花落花开自有时，总赖东君主。去也终须去，住也如何住。若得山花插满头，莫问奴归处。于是判令从良。[①]

《雍熙乐府》中有一套用仙吕宫调撰写的曲子，题名《赠妓》，作者已无可考，只知系元人，全套曲文如下：

〖点绛唇〗淡扫娥眉，粉容香腻，娇无力。绿鬓云垂，旖旎腰肢细。

〖混江龙〗性资聪慧，对着这风花雪月有新题。金篦击节，翠袖擎杯，妙舞几番银烛暗，清歌一曲彩云低。朝朝宴乐，夜夜佳期。偎红倚翠，绣幌罗帷。生在这锦营花阵繁华地，逞风流在销金帐里，叙幽情在燕子楼西。

〖油葫芦〗则这送旧迎新有尽期，少年时能有几？我则怕镜中白发老来催，有一日花残色改容颜退，到头来怎是你终身计。床头又囊箧乏，门前又鞍马稀。趁青春若得个良人配，怎做得张郎妇李郎妻？

〖天下乐〗引得些俊俏郎君着意迷，使了虚脾，小见识，陷人坑尽深难见底。若得人父母嫌，搬得人妻子离，便趱得钱财多有甚奇！

〖那吒令〗盈斟着酒杯，则不如桑麻纺织；轻罗细丝，则不如荆钗布衣；珍馐美味，则不如家常饭食。免得弃旧人迎新婿，到大来无是无非。

---

① 参见陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社1993年版，第94～95页。

〖鹊踏枝〗昨日个叙别离，今日个待相识，眼面前秋月春花，头直上兔走乌飞。叹光阴白驹过隙，我则怕下场头乐极生悲。

〖寄生草〗早寻个归秋日，急回头也是迟。谁待要陪狂伴醉筵间立，谁待要迎妍卖俏门前倚，谁待要打牙讪讪闲淘气。少不得花浓酒酽有时休，那其间东君不管人憔悴。

〖金盏儿〗费追陪，笑相随，东家会了西家会，每日家逢场作戏强支持。擎杯淹翠袖，翻酒污罗衣。抵多少惜花春起早，爱月夜眠迟。

〖后庭花〗唤官身无了期，做排场抵暮归。则待学不下堂糟糠妇，怎做得出墙花临路歧！使了些巧心机，那里有真情实意？迷魂汤滋味美。

〖青歌儿〗趱下些家缘家计，做不着盘缠盘费。不问生熟办酒食，他便要弄盏传杯，说是谈非，斜眼相窥，口角涎垂。吃得来东倒西歪醉淋漓，受不得腌气。

〖尾声〗跳不出引魂灵的绮罗丛，迷子弟莺花队。费精神花朝月夕，醉舞狂歌共宴集，樽席上做小伏低，敛愁眉强整容仪。你便是法酒肥羊不甚美，子不如绩麻捻絮，随缘活计，那其间方是得便宜。①

由府县教坊所管理的妓院，成为官宦之人以及文人雅士经常光顾的地方。在封建礼教的束缚下，女子无才便是德，一般说来，家庭女性在文化上没有什么要求，相夫教子便完成使命，所谓三寸金莲足不出户者，是不能随便抛头露面的。作为官宦以及追求丰富精神世界的士人群体，显然不能够从家庭关系中得到满足。特别是士人群体，在同类以外，更希望有异性理解之人，然家中妻妾很难完全占有其精神世界，府县教坊、青楼妓馆则成为这一群体的留连之处。女乐们虽然身处贱籍，却必须掌握多种技艺，琴棋书画声色俱佳者更容易进入士人的精神世界，这是封建家庭妇女类型的女性所不可及的。这样，士人与女妓，歌者与听者，女乐与士人之间的唱和、吟诗作对、纵酒为歌，成为相互理解内心世界的一个重要层面。宋王明清《摭青杂说》云：

春娘十岁时，已能读《语》、《孟》、《诗》、《书》，作小词。至是，娼妪教之乐色事艺，无不精绝……有李英者，本与春娘连居，其乐色皆春娘教之。②

虽然说乐籍中人是不允许进入学堂读书的，由于职业的需要，特别是一些较高层次的乐籍却被娼妪教授“乐色事艺”，《语》、《孟》、《诗》、《书》成为其必备，而这些恰恰是能够引起文人雅士共鸣的必要条件。女乐从小受到这些训练，善于交际，色艺俱佳、情感丰富，受到青睐在当时的社会形态下是理所当然的事情。与此同时，我们看到，在有乐籍的岁月，文人雅士也多有以女乐为题的诗词歌赋，这可以从唐诗、宋词、元曲、乐府

① 参见陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社 1993 年版，第 119～121 页。

② 参见《汉语大词典》(4)，汉语大词典出版社 1989 年版，第 1288 页。

之中得以充分的展示。而女乐们也需要文人的诗词欣赏慰藉，特别是宫中乐籍，对好的诗词绝不放过，“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子”[①]。从宫廷到王府、高官显贵的宅第之中；从地方官府到市井民间都有乐籍群体的大量存在，虽然为贱民，是一种低贱的职业，却是封建社会中不可或缺的群体。

中国封建社会的教坊女乐充满血泪辛酸，她们以声色娱人，身处乐户贱籍，卖色卖艺，然而，正是她们，成为中国乐籍制度下的传统音乐中不可或缺的有机组成部分。

第四节 鼓吹乐对民间音乐文化的影响

作为专业音乐艺人的乐籍，成为各个时代音乐文化的代表，必然对各个时期社会音乐文化产生较为深远的影响。

可以说，除了文人音乐诸如琴乐之外，影响中国传统音乐文化最深的器乐形式即是融入太常教坊军旅寺庙的鼓吹乐了，这是专业乐人体系下的音乐形式。中国现时段的多种器乐形式都与其有直接或间接的关联。唐宋时代的教坊乐中有多种器乐形式，诸如粗乐、细乐、堂上乐、堂下乐等等，这时的鼓吹乐是一个专署部类。教坊乐的多种演奏形式与演奏的场合有很大的关系。如同唐代宫廷中的坐部伎与立部伎一样，“堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。”这显然是讲音乐有炫技和渲染气氛等不同的表现方式，坐部伎的演奏属于炫技派，更能表现音乐内涵，而立部伎的演奏则重在群体的效果，气氛的烘托。有趣的是，有些乐曲是坐部伎和立部伎所共有的，诸如《秦王破阵乐》等，显然在表现上应该是有所区别，也就是音乐的所谓“粗细”之分，其在乐器的组合使用上必然会有所差异。虽然演奏同样的乐曲，在堂上演奏与堂下演奏；在室内与室外也必定会因演奏环境的不同，音响组合、乐器组合的变化，乐人技艺水准的差异而显示出变化。不同的组合形式在不同场合的运用，加之表演形式的日趋复杂而呈现多样性，这种多样性在朝野的音乐表演之中均有反映。但是鼓吹乐，却在这种变化之中越来越显示出用途广泛的一面，逐渐成为全国性的大的乐种类别。“鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶用之，僧道用之。金革之气，遍于国中。”[②] 鼓吹乐逐渐占据了主导的、统治性的地位。僧道亦用鼓吹乐。

教坊乐的形式多种多样，但宋代以下的四十大曲者，是乐户们作为安身立命之必备，这代表了教坊乐籍体系的最高水准，无论宫廷、地方官府、军旅，只要是乐籍中人，其技艺水准多用此来衡量。从山西迎神赛社手抄本记载的曲目以及乐户后人演奏的乐曲相印

---

① 王灼：《碧鸡漫志》，载《中国古典戏剧论著集成》(1)，中国戏剧出版社 1959 年版，第 109 页。

② 顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释·卷五·木铎》，岳麓书社 1994 年版，第 168～169 页。

证，均为鼓吹乐所囊括。太常教坊乐——乐籍（乐户、营户、寺属音声）——大曲——鼓吹乐，这条脉络是何等的清晰。从另一个层面看，鼓吹乐对多种音乐形式产生了至关重要的影响，现今传统音乐中被冠以笙管乐、吹打乐、丝竹乐、僧道乐、锣鼓乐等等，都与鼓吹乐密切关联。有些是鼓吹乐的变异、发展、分支，有些则直接就是同类异名。

我们知道，乐籍中人分许多层面。在宫廷长役和轮值者，服务于王府、各级地方官府、军旅者，加上寺属音声，成为一个相对完整的专业音乐体系。居住于地方上的乐籍，因年老而脱离宫廷、军旅的乐户、营户，以及战乱等种种原因流散民间的乐户，必定对民间音乐文化的发展产生至关重要的影响。而且，乐户们在服务于官府的同时，也面向社会。除籍之后，乐户们失去了以往的恩主而直接服务于社会，更使得专业乐人对民间音乐文化产生直接的作用。所以，乐籍制度一直影响着民间音乐文化的发展。毕竟非专业的、自娱自乐型的民间音乐文化，总要受到主流文化的影响。各个时期的主流音乐风格、形式与种类都会在民间有不同程度的反映。换言之，各个时期的民间音乐文化与专业音乐文化既有区别又相辅相成。下面，我们对山西民间所存的乐户后人班社与非乐户后人所在班社演奏的音乐作一点比较，以期对专业与民间音乐文化的同步现象管中窥豹，有大致的认识。

在山西，除了庞大的乐户专业艺人群体外，还有许多民间以自娱性为主的乐社组织，百姓称其为“自乐班”、“票儿班”、“秀才班”，乐社自称“同乐会”、“雅乐社”、“音乐会”、“八音会”等等。其奏唱的音乐与乐户们的音乐是何种关系呢？其实，除去一些人文方面的因素，就音乐自身来说显示出相当的趋同性。

音乐作为陶冶性情、宣泄情感的一种艺术形式，是人类生活中必不可少的，劳动者辛勤劳作之余即兴的娱乐也较为普遍，更何况还有一些巨商富贾为了自己的娱乐需求而养的乐班。对现今山西民间所存的这些自娱性的音乐属于何种性质要进行具体的分析。

山西民间传统器乐按照现今的乐种分类有鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐、宗教音乐等数种。其中鼓吹乐又包括唢呐主奏的鼓乐和笙管主奏的笙管乐两大类。鼓乐俗称粗乐，笙管乐俗称细乐（是否沿用宋代以来的粗、细乐概念也未可知，对粗、细的概念尚有多种不同的解释）。在山西，鼓乐、鼓吹乐已经成为乐户音乐的代名词。宗教音乐者，是在历史演变中逐渐形自成体系的。无论是佛教音乐还是道教音乐，在历史上的各个时期都受到了燕俗之乐——教坊乐——乐籍文化的影响，我们在前面已有论证；锣鼓乐者，可以说是由军乐——鼓吹乐演化的分支，与道路、卤簿、仪仗相关联，是乐户、营户所必备；丝竹乐者，可以视为乐器组合形式的不同变化，既然乐户们在迎神赛社供盏之时和在广场中所奏的音乐都有粗细之分，乐人在宫中以及多种非室外的场合，诸如为达官显贵在室内演奏时也有不同的乐器组合形式，并非所有的乐队组合都是唢呐和笙管主奏的，以上两种组合是鼓吹乐的主要组合形式，但并不意味着乐户们演奏的乐曲仅有这两种组合的。我们可以从山西地下出土和地面古建筑上面的专业乐人们演奏音乐的壁画、砖雕、石刻中强化

这种认识。毕竟，在唢呐成为鼓吹乐的主奏乐器之先，笙箫、笛子作为鼓吹乐的主奏乐器很是普遍。可以说，在有乐籍存在的历史长河中，所有的乐队、乐器组合形式都与乐籍群体有直接的联系。我们在这里着重分析山西的鼓吹乐与吹打乐之间的关联。

景蔚岗先生在对山西鼓吹乐与吹打乐分类的界定上提出了一种新的观念，即鼓乐是乐户班社所为，而历史上民间属于自娱性、非雇佣性的音乐班社所奏的音乐称为吹打乐。他认为：

> 鼓乐以雇佣性、礼仪功用性和程式性为基本特征，吹打乐则以非雇佣性、自娱性和即兴性为基本特征。①

从组织形式以及人文背景方面来看，这种划分有一定的合理性。但就其音乐说来，鼓乐，或称鼓吹乐与吹打乐之间并无十分严格的区分。首先，两者间的乐曲有着相当的一致性，其次，乐队组合与主奏乐器均相同。作为吹打乐，虽然有一些曲目属于当地民间小调的改编，但多数还是将其时社会音乐的主流曲目吸收进来。如山西五台地区流行的“八大套曲”，即现在通称的“山西八大套”笙管套曲和唢呐套曲（《推碌碡》、《青天歌》、《箴言》、《傍妆台》、《劝金杯》、《鹅郎》、《十二层楼》、《大骂玉郎》），即是清代末年五台东冶镇的郎中赵成贵所集。应该指出，上述曲目为其所集，而非所创。所有曲目均为当时社会上流行者，赵成贵只是将其集大成，或称是重新集合。毕竟这些乐曲是由单一的曲牌连缀而成的套曲形式，或是原先即为套曲被重新拼装，甚至有可能其中有些曲目即是赵成贵的原样记录，显然不是赵成贵的创作。

“吹打乐套曲中的曲牌联接是松散型的，联接什么曲牌也因人和乐班而易”。景蔚岗先生举晋城市和邻近平顺县的同名吹打套曲《十样锦》的例子，说明各自联接曲牌的差异性。平顺县《十样锦》由18个曲牌联接成，晋城市《十样锦》由11个曲牌联接成。“两首同名套曲不仅在篇幅大小、曲牌多少上悬殊巨大，曲牌名称也多不相同”②。此外，他还对吹打乐中同名曲牌的音乐大相径庭，同一班社演奏的不同名套曲的颇多相同之处作了比较，以说明吹打乐的即兴性和灵活性。

景蔚岗先生在此对吹打乐的界定是从自娱性、即兴性和非雇佣性的角度加以论证的，并将其与乐户们所演奏鼓吹乐的雇佣性、礼仪功用性和程式性加以区别。认为：

> 山西民间吹打乐和鼓乐是性质完全不同的两个乐种类型。民间划分吹打乐和鼓乐是历史中自然形成的，各有特定的含蕴。音乐学者习惯以乐器配置和音乐结构划分民间鼓乐和吹打乐，只是一厢情愿，隔靴搔痒。民间约定成俗以乐人出身、乐班历史、音乐的使用功能作为区分吹打乐和鼓乐的依据，结论是言之有理和令人信服的。③

---

① 景蔚岗：《吹打乐述略》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》1999年终审稿。

② 景蔚岗：《山西民间吹打乐申论》，载《中国音乐学》2000年第2期。

③ 同②。

的确，在学科观念发展的今天，我们应该从更多的层面与视角来审视曾经研究过的对象，并将研究引向深入。但我们是否应该注意在以新的视角审视研究对象时，避免将以往研究中合理的成分也加以否定？

鼓吹乐是中国历史上贯穿两千余载的一个大的音乐种类，广泛运用于宫廷的礼典、道路，军旅、地方官府以及民间的风俗节日等等，在历史上亦是一种约定俗成。当所有的专业乐人都归入乐籍的范畴之时，演奏鼓吹者亦与“贱籍”的概念有了不解之缘，至少在雍正除乐户籍之前的观念是如此。但正是这种观念使得人们在认识鼓吹乐的时候，总是将其与乐籍联系在一起，城墙失火殃及池鱼，对乐人的鄙视自然而然对其音乐也就有了不愿等同的想法，从而生发出不同于其称谓的诸多名称。将鼓吹乐和吹打乐视为两个乐种，其实更多考虑的是文化内涵的层面。对吹打乐所强调的是其自娱性和即兴性，但从渊源上讲，则不可否认其与鼓吹乐有密切关联。山西的吹打乐是喜好音乐的自由人的行为，他们将鼓吹乐中的许多曲牌以“拿来主义”的实用性，相对随意地按照自己的喜好重新组合，加之非雇佣性的因素，演奏者多是业余爱好和消遣娱乐，不以承揽红白喜事赚钱为目的，只是参与当地民俗节日、庙会、各种庆典以及公益性的演出。如果我们在对其文化背景形态进行分析研讨时注意到这些，则可加深对鼓吹乐延伸意义上的认识。毕竟，作为松散型的业余乐社和“松散型”的乐曲灵活组合在历史上很难成为音乐的主流形式。

实际上，鼓吹乐与吹打乐之间有主从关系，或称派生关系。如果抛开文化背景方面的人文因素，单就音乐形态来看，无论是乐队组合，还是乐器使用，以及音乐的结构与形式，都可以视为一回事。分析乐种是不能回避这些重要因素的，否则会有舍本逐末之嫌。我们对现存民间的乐种进行分析研讨，既要注意到音乐本体方面，又要注意到文化意味，二者均不可偏废。不可因人文观念的引入而将本体方面给忽略了。其实，我们在分析鼓吹乐与吹打乐之间的关联时，也是注意到其人文观念的。

就乐种而言，各地因习惯称谓之不同，将本来同一性的东西给予不同的名称，这种情况并不鲜见。如果我们仅从名称上讨论，则有可能将其归为不同的类别，造成概念上的不一致性。蔚岗兄对山西鼓吹乐与吹打乐之间关系的讨论，其意义在于从民俗以及文化人类学的角度对乐种进行文化内涵深层的辨析，是一种新的视角。只是这种分类是否具有普遍性还有疑问。从《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》来看，其乐种的分类为“吹打乐”、“丝竹乐”、“锣鼓乐”、“弹弦乐”、“拉弦乐”、“佛曲”、“道曲”[①]等，干脆没有鼓吹乐的目类，是否浙江省就不存在鼓吹乐呢？是否浙江省被命名为吹打乐者在历史上全部为“自娱性、即兴性和非雇佣性”的音乐班社所为呢？显然不是这样。远的不说，自宋都南迁，鼓吹乐在临安时期的宫廷与府县教坊均很兴盛，从《都城纪胜》、《武林旧事》、《宋史》等多

① 《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，中国 ISBN 中心 1994 年版，第 1953～1963 页。

种典籍中可强化这种认识，而且尚有浙江乐户的记载。这表明南宋政权承继了教坊传统，其宫廷依样要旌旗鼓吹、道路、卤簿者，现在浙江不用鼓吹乐的称谓，却不能说其没有鼓吹乐，只是当地人们的习惯称谓不同。显然将鼓吹乐与吹打乐分为不同乐种从人文因素的角度对山西的情况分析相对合理，却不能适用于整个乐种的分类。

同样的问题也反映在《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》中，在道教音乐目下有40多个鼓吹乐曲牌①，如此，既反映出目前传统乐种分类以及概念上的不一致性，同时也是民间的现实所在。袁静芳先生针对乐种研究对象的客观性所存在的问题指出：

> 过去研究中多偏重乐种音乐本身特性的分析研究，缺乏总体的、综合的、客观的社会文化背景的认识观念。因此，在研究音乐本质的同时，应进行多方位的社会文化背景考察，以认识乐种产生、发展、变异的社会诸因素，并探求该乐种在中国传统音乐艺术文化中的层次与地位，这里实际上涉及到乐种研究对象观念更新的问题。②

的确如此。许多研究者在进行乐种研究之时缺乏整体的把握，多局限于各地的现状来看问题，因此就有见木不见林之感。而有些在此基础上进一步研究的文章，也没有对不同地区相同或相近的乐器组合，相同的曲牌或者曲牌名称不同却曲调相同或相近的现象进行系统深入的分析研讨，就事论事者居多，缺乏对以上所讲的这些现象内在联系的认识，将本来属于一个东西的事物割裂开来，对深入研讨造成了障碍，实为憾事。静芳先生的新著《乐种学》对目前乐种研究中存在的问题有相当深入的思考，她清楚地看到了诸多研究中的局限，从乐种的类型性模式结构层面提出了自己的见解：

> 由于乐种历时性的时代标志特征，一个古老的乐种，往往某一形态同时或先后存留几种模式结构，它是历代音乐文化沉积的表露；同时，也是乐种传承性、变异性的必然结果③。

这是非常精辟的、具有战略性眼光的论述，正是乐种的传承性与变异性，所以会显现出不同的变体形态。鼓吹乐的情况正是如此。

依照乐种“类型性模式结构”的观念，以乐人为本加以审视，则可看出在乐籍制度下的中国音乐传统始终有一条主脉贯穿其间。这就是在各地所存留的传统音乐中，在被现代音乐工作者冠名为山东鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、山西鼓吹乐、山西八大套、晋北笙管乐等诸如此类名称的音乐中，为何会有如此多的曲牌相同或相近，乐器组合使用大多一致的道理。以上的这些称谓都是现代人所加。我们应该对这些问题给予较多的关注，理清中国传统音乐的发展脉络以及现存的类型性模式结构。鼓吹乐经历了上千年的演化，成为明清以

---

① 《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，中国ISBN中心1997年版。

② 袁静芳：《乐种学》，华乐出版社1999年版，第3页。

③ 同②，第5页。

下的中国用途和分布最为广泛，影响最为深远的乐种。它的影响不仅仅是在专业音乐领域，而且渗透到社会音乐生活相当多的层面，甚至包括寺庙音乐，顾炎武在《日知录》中已经将此表述的很是清楚。至于山西民间自娱性班社所演奏的被冠以“吹打乐”名称者，其实更多是士庶阶层的人们有意识将自己与乐籍中人相区别所为，换言之则是世俗观念的因素而非音乐本体的因素。我们在进行音乐学的分析之时，是否应该考虑到这些呢?

景蔚岗先生注意到：

> 因人的交流，八音会与鼓坊出现曲目合流现象。八音会的曲目被鼓坊吸纳，鼓坊的曲目八音会也演奏。如《大得胜》、《五台八大套》等。

我们知道，作为鼓坊（鼓房）者，在山西民间的概念较为清晰，就是指乐户后人们，是“行内人”、“行户家”。他们既为乐户的后代，所传曲目一般说来相对传统，而且熟知各种礼仪程式，在何种场合演奏何种乐曲，都有一定之规。当然，社会发展到现今，为了适应新的需求和人们审美观念的变化，也迫使他们不断接受新的东西，在发展与交流之中产生一些变异实属必然；对于“八音会”，在某些地区人们的概念是比较清楚的，认为应该是非乐户后人所组成的班社。上党地区音乐艺人们的这种意识比较强烈，如果对非乐户后人的班社，诸如将“红衣行”[①]的艺人们称为乐户，则被视为是一种侮辱。阎钟先生对上党地区民间乐队的调查认定：

> 所谓“八音会”是民间乐队的一种组织形式，成员全部由当地百姓组成，以唢呐吹奏为主，吹、拉、弹、打兼备。最初只在民间为社火等活动提供吹打服务，以自娱为主；所谓“红衣行”据说是由八音会演变而来。八音会本来“办事”不挣钱，后来挣开钱就成了红衣行，他们得名是因其穿红衣服“办事”。他们与乐户的区别在于，八音会不办红白事，后虽办红事，但绝不办白事（现在另当别论）。红衣行也主要是办婚事，只在个别地方办白事。一般白事均由乐户来办。因乐户办白事要穿白氅，含有为主家戴孝的味道，因而招来外人包括从事吹打的红衣行和八音会的白眼。
>
> 在田野调查之初，由于三者皆从事吹打活动，我们误把一些八音会、红衣行的艺人当作了乐户的后人。在当地，也发生过这种现象。据高平市红衣行艺人苏黑人讲：有一次他到沁水县办事，当地人称其为“龟”（错把他当成了乐户），惹得他大发雷霆，认为是对他极大的污辱，从此以后再不到沁水县办事。[②]

但并非所有的人都这样认定。我们在忻州地区调查中曾经多次问起民间艺人和从事传

---

① 景蔚岗：《吹打乐述略》：“穿一件很简易的红布小褂——用一幅红布，中间开个口，头从口中探出，前胸后背各一片红布，无领无袖。当地因这种行头称其为红衣行。”载《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》1999年终审稿。

② 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998年版，第861～875页。

统音乐研究的学者，他们均认为，忻州地区所谓八音会是抗战以后才有的称谓，而且是当地民间乐社的通称，包括乐户后人的班社和非乐户后人的班社。我们看到，现在非乐户后人组成的班社，受到当今社会经济发展的影响，已经很少有仅仅是自娱自乐为主的了，更多走向职业化或半职业化，所谓“非雇佣性”已经不存。若称“即兴性”，可以说现在的两种班社都有这种倾向。当然，作为乐户后人音乐的传统性保存得更好一些，并因熟知礼仪程式而受到年长些人的尊重，前面讲到的平遥乐户后人由于传统乐曲演奏的“地道”而享誉一方。但这一群体亦受到现今社会观念的巨大冲击，因此才有我们在辽阳市看到的一幕，即老乐人面对“对棚”者（以年轻人为主体，在乐队中加入电子琴和架子鼓等乐器）的竞争，不得已打起了架子鼓。随着社会的发展，受到冲击的绝对不仅仅是乐户的后人们，也包括所谓另类的八音会班社。当这些班社都不得不演奏当今的流行曲；当电子琴、架子鼓、西洋管乐器进入民间乐队；当录音机代替了乐队；当许多民俗礼仪程式作为封建迷信一起被革除；当乐户后人熟知礼仪程式的优势渐渐衰减的时候，这一切都在变。这种变化绝非仅仅是对乐户后人的，即便是八音会所传承的“传统乐曲”，也同样受到社会审美观念的冲击。应该看到，乐户后人们适应社会的能力是相当强的，正是千百年来社会对他们巨大的不公磨炼了这一群体的忍耐力和生存的能力。无论在历史上还是现实社会中，从经济形态来看，他们都不属于弱者，起码比居住地一般农户的生活水平要高，正因如此，我们在采访中才不断听到来自这一群体（含乐户后人和非乐户后人）的抱怨，说现在搞八音会的人越来越多，活儿也越来越不好干了，早些年每个月可以干二十几天，现在能干十多天就不错了。竞争日趋激烈。所以如此，还是经济利益的驱使。当然，也要看到世俗观念的逐渐淡化，乐户后人非行内婚的比例越来越高，一些传统观念比较“顽固”的地区除外，多数地区鄙视乐人的观念已经淡化，因此才有许多非乐户后人与其一起搭班演出的事情。

对一些乐种的定名是否准确，值得重新加以审视。其实，现在的一些乐种称谓，是近人按照各自划定的乐种原则所加，非历史上所固有。当我们以乐人为主线，对中国传统音乐的历史脉络进行梳理，则感觉到虽然从区域文化概念上的确是有各自特色的一面，但从整体说来，这些所谓的乐种，正如袁静芳先生所言，其实很可能是一个东西的不同表现方式，或是在不同历史时期、不同区域的变异。但无论怎样变化，其作为一个体系的特征是十分明显的。当然，我们也应该看到变异后的情形，但变异并不能割断与主脉之关联的。

如果不是考虑到中国音乐的传承有一条主脉，而仅仅从区域化的风格特征等诸方面考虑，很可能将历史上是一个整体的东西分而论之，从而以多个乐种加以解释。当我们以历史音乐学研究的层面将这条主脉梳理清楚，便会知晓许多大家认为是多个品种的东西，其实只不过是同一东西的不同变体，是同一形态在历时的空间内所存留的不同模式结构，是同一乐种传承性、变异性的必然结果。黄翔鹏先生“传统是一条河流”的著名论点，道出

了问题的根本，我们所要论说的正是这条河流的主航道与支流间的关系。他指出：

> 随着时间而流变的中国音乐可以比作从远古一直流到现在的大河。如果说吴淞口的入海处是这条长江的今天，我敢不限次数地再三宣布：这里的宽阔江面中有的是来自源头、来自金沙江等地的活水。[①]

何以金沙江等地的“活水”会流至吴淞口？就音乐文化说来最为重要的原因应该归结为制度的保证，这就是乐籍制度下的轮值轮训制。当然，由于受到各地方言与区域文化的影响，音乐在各地产生了相当程度的变异，而被命名为各自不同的名称也无可厚非，毕竟乐籍制度被禁绝之后，乐户后人面对生存的压力，重新定位选择恩主时，必然要考虑到区域性人群的需要，而不再像以往那样由太常和教坊组织，必须轮值轮训而使其奏唱的音乐相对统一了。乐籍被禁绝对传统音乐文化的最大影响就在于音乐的内容与形式上更具多样性、区域性。对民间所存的种种音乐形式与乐户文化的关系有整体的把握、统一的认识，看到现在被认为是多个乐种之间内在的关联，看到制度对音乐文化的具体影响是十分重要的。当我们看到唐宋以来大曲与鼓吹乐的关系，看到鼓吹乐在明清以下传统音乐文化中的主导地位，看到乐户除籍之后生态环境变化之时鼓吹乐形态之多种变异，对现存民间的所谓多个乐种就会重新定位，这正是我们要刻意论说的问题。

---

① 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证》，载《文艺研究》1989年第4期。

第六章　乐籍文化研究的现实意义

乐籍文化，是中国封建社会在一个相当漫长的历史时期的现实存在，以往对这一群体缺乏足够的认识，或称没有引起足够的重视，以致听任乐户后人们所承载的中国传统音乐文化自生自灭。虽然我们所研究的方方面面都与乐籍有着直接或间接的关联，但却没有明确乐籍制度在此间的主导作用。没有对制度、对主脉整体把握的研究，必然导致条块分割、见木不见林，从而难以把握实质。音乐文化是人创造的，更多的研究只是“对事不对人”，其局限显而易见。如果我们换一个视角，以乐籍制度下的乐人为主线，在多年来相关研究成果的基础上，从乐户问题入手展开研究，则很可能对传统音乐文化研究的各个层面都会有新的认识。

第一节　对寺庙音乐的重新定位

佛教进入中国之后，两晋和南北朝直至隋唐时期是其大发展的阶段，而南北朝至隋唐时期又是中国乐籍制度的生成和发展期，这一时期佛教寺庙中演奏音乐的人群的身份地位如何，演奏的乐曲应该如何归属，都是值得认真探究的。我们以往在研究佛教音乐时，往往将佛教传入的时间与西域佛曲传入中国相联系。但随着乐籍制度以及对敦煌破历的研究，这种认识显然是失之偏颇。寺属音声概念的引入，导致对寺庙音乐分时段、层面的重新认识。张弓先生在谈到佛教乐舞艺术时写到：

> 佛教禁僧徒观听伎乐。内律称“受十戒者，不应观听伎乐等”，认为伎乐激发淫荡之心，无益持戒。道宣因而严厉地主张：“伎乐，淫荡之器，本非眼心所怀，……理宜焚毁，用旌惩革。”；佛教又认为，好的音声有益于感化人心，使众生的心柔软；心柔软容易受化。所以又提倡以音声因缘供养佛。伎乐臧否不一，其实同权力动机的变化相关连。上层僧侣或为化众，或为追求声色之乐，提倡伎乐供养；他们同时又高唱戒律范众，不许僧徒观听伎乐。这是权力者的双重标准。[①]

张弓和姜伯勤先生所提到的佛寺，主要是敦煌和五台山，可见当时这两地在中国的佛教界影响之大。以上两处寺庙群在当时都是严格的律寺，按照律条僧尼不得观听音乐，更

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社 1997 年版，第 854～866 页。

谈不上亲自演奏了。当时在寺庙中演奏的音乐究竟是何种音乐？演奏音乐的群体究竟是何种身份？通过对敦煌破历和文献的比较研究，这个谜底终于被揭开：既然是律寺，僧尼都不得动乐，佛教需要扩展自己的势力与影响，当时的寺庙已经成为区域性文化中心的地位，作为供养的音乐在当时被纳入寺庙的记载是相当多的，寺庙诸佛需要实时供养，而律寺的僧尼甚至连观听音乐都被禁约，如何解决这一矛盾，成了当时的一大难点。通过“破历”的记载看来，这是由寺庙专门养的一群，其身份和社会地位都属“贱口”的一群。作为供养人，既可能是官府拨遣，也可能是寺庙从宫廷以及地方官府乐籍中引入。由于梵音与汉语的巨大差异，佛教进入中国之初，其梵呗并没有一同引入，所谓佛教音乐是笃信佛教之人将当时社会上的音乐形态加工改造或直接引入的结果，宫廷与各级地方官府之中的太常教坊乐师乐工在改造中间起了重要的作用，“佛教名义下的乐工之乐”就是这个道理。我认为，在当时的寺庙中奏乐主要是“化众”的作用，至于上层僧侣的“声色之乐”显然不应是主要的，特别是在敦煌和五台山这样戒律严格的寺庙群中更应该如此。“供养之乐”应该是当时寺庙中的音乐形态。

开皇年间，昙延为“帝师”，隋文帝改太行南麓之昙延本寺——中朝山云居寺为“栖岩寺”，并敕太乐令齐树提，“造《中朝山佛曲》，见（现）传供养”。所谓“现传供养”，即同时给乐队到栖岩寺，演奏这一部特制《佛曲》，以为供养。

武则天时，皇子李旦的崇义坊故居、隋正觉寺原址，重建为招福寺。长安二年（702），宫中出“等身金铜像一铺，并《九部乐》、南北两门额，上（李旦子，唐玄宗李隆基）与岐、薛二王，亲送至寺”。《九部乐》是隋唐朝廷宴享演奏的九部大乐，每一部乐的奏演阵容都很庞大。朝廷用全套《九部乐》供养招福寺，意味着这支伎乐队，拥有演出《九部乐》所需的众多歌舞伎、乐工、乐器，以及其他人员和设备。如此规模的皇家伎乐供养，前所未见。唐代宗自宫中出《仁王经》至资圣、西明两寺，以宝舆承经，“导以音乐、卤簿”；每年七月望日，代宗又自宫中出盂兰盆，陈于诸寺观，当日“幡花、鼓舞，迎呼道路”。这送经的“音乐”，送盂兰盆的“鼓舞”，都是皇室给寺院的伎乐供养。《续高僧传·慧胄传》记载，隋京师清禅寺还选取寺院奴婢——净人和家人，学习舞蹈，供节日娱乐：寺足净人，无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞。每至节日，设乐像前，四远闻观，以为欣庆。故，家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。京寺选取“净人”学“鼓舞”，表明佛寺“乐人”有来自寺领贱口的。吐蕃占领敦煌时期，寺领土地上的主要劳动者是“寺户”。他们向寺院交纳地租，承担力役。奉仙等乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科。①

从以上的史料和张弓先生的分析中可以看出，当时的寺院尚有一个奴婢阶层、即寺庙

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社 1997 年版，第 854～866 页。

依附人口的一部分。宋代开封大相国寺有“梵嫂”者，则很可能延续着这一传统。在寺庙中上演伎乐者，基本上是贱口音声、而非是由僧尼所为。应当看到，正是宗教信仰和权力制度以及戒律之矛盾多重支配下所形成的、寺庙中实时供养的特殊社会群体，成为寺庙音乐在相当长的时间内的普遍现象。这些在寺庙中实行实时供养的乐人归各地的“僧司”所辖。这一时期寺庙中的“戏场”“百戏”“散乐”等等，均是这一群体所为。“乐僧”群体是在寺庙文化的不断发展过程中逐步形成体系的。同样，寺庙音乐是在吸收、融合与发展中不断完善的。佛教音乐历来不是“纯粹”的，总是受到各个时期世俗音乐的影响。无论是佛教入华的初期，还是在发展的各个历史阶段均如此。应该区分僧尼富于音乐感的诵经与作为供养人的寺属音声为寺庙演奏的音乐之不同，也应注意到寺属音声人融入寺庙后的情况。当寺庙的戒律有所松弛的时候，则由僧尼们自己奏乐，成为特有的“乐僧”群体。从乐器组合的角度也可看出佛教音乐受到俗乐的影响。一般讲来，庙堂音乐是笙与管作为主奏乐器的组合，也有使用笛子者，而这几种乐器是中原所常用的品种。笙是中国最早的和声性乐器，早在周代就应用于宫廷，笛子的产生不晚于汉代。管子的前身是筚篥，可能是北方民族的乐器，也可能是由西域传来者。而中国汉唐时代的鼓吹乐，也是筚篥、笛、笙等乐器作为主奏。由此说来，这与佛教音乐在乐器的使用上体现出相当的一致性。

佛教音乐的许多曲牌包括套曲与俗乐是一致的。从佛教音乐的曲体结构来看，无论是联曲体、套曲、单曲，还是宫调体系均与俗乐没有什么本质的区分。

与俗乐的不同点在于，许多佛教音乐的曲名是专用的（当然，这也要看到其时代特征），反映了其作为宗教文化所特有的一面；从题材上是其专有的，这一点，俗乐倒是借鉴了其许多，毕竟这也是佛教的愿望，即教义的普及与深入社会。

通过对寺庙音乐的整体分析，由此引发寺庙音乐与俗乐的关系问题，诸如北京智化寺所存的音乐究竟是宫廷音乐还是释家音乐，都有必要重新加以审视并进行具体分析。我们认为，京音乐体系的寺庙音乐是宫廷乐工音乐与寺庙音乐相融合的结果。

对乐籍文化进行梳理的启示在于从宫廷、王府到地方官府，乃至军旅和寺庙音乐文化的一致性。对轮值轮训制度认定，使得我们对以往归为不同门类音乐形态之脉络的认识清晰起来。许多我们以为是已经失传的宫廷音乐，其实可以从现存民间的音乐中找到；许多我们向来以为是俗乐的东西，其实很可能是当年宫廷中的雅乐；许多我们以为是寺庙、道观等宗教音乐的东西，其实在历史上恰恰是俗乐。

佛教音乐是这样，道教音乐更是如此。所以我们说，无论是佛教音乐还是道教音乐都与乐籍制度有着紧密的关联。虽然在演进的过程中逐步形成了自己的体系，但其中无论是乐器的组合，乐调、乐律甚至乐曲在相当长的历史时期都与乐籍中人有着相当的一致性。当乐籍制度被禁除后，中国音乐的传统通过多种方式得以保存，一是随着被除籍的乐人来到民间，作为专业乐人在逐渐形成的多种音乐民俗中得以传承音乐传统；再者

就是通过宗教的形式（包括佛教和道教），将以往乐籍中人传播至此的各个时代的主流音乐形态加以保存，虽然这其中有一些乐曲成为专为寺庙和道观所创作者，但有相当数量的曲目其实就是各个时代传统音乐主流形态的近乎原样的保存。

第二节　对不同乐种的重新认识

通过对乐籍制度所承载的音乐文化传统的历史定位，导致对以往视为不同类别音乐品种的重新认识。比如，对鼓吹乐历史源流脉络的认知，可见在历史上的不同时期其内涵有着相当的变化。这体现在鼓吹乐的使用范围、外延与内涵的变异、乐队的组合、主奏乐器的变化、乐曲结构的衍变等诸多方面。对鼓吹乐进行较为全面的分析，则有可能导致现今被认为属于多乐种音乐形态的重新认知，由此将鼓吹乐这棵“大树”的主干与枝杈理清。这绝非是要将学者们长时期的研究成果轻易否定，而是要使乐种学的理论更增添历史感，使得中国音乐文化传统在乐种发展演变的脉络上更加清晰。这与运用现今的分类法对乐种进行分析并不矛盾，我们所强调的历时与实时的结合，恰恰是对乐种学理论的丰富。

廿世纪下半叶，从事中国传统音乐研究的学者们以对祖国丰富文化遗产抢救整理的责任感，本着务实的态度并通过不懈的努力，对各地现存传统音乐的情况进行排查，并与历史上的多种音乐形态相比照，得出许多乐种、曲种属于“活化石”的结论。诸如昆曲、西安鼓乐、福建南音、苏南吹打、十番锣鼓、北京寺院音乐、山西八大套、冀中管乐等等，都呈现出相当的“化石”性。这无疑是现代观念下的一种学术观照，但这其中的许多称谓毕竟是现代人的命名，在历史上它们是各自独立，还是属于一个统系，都值得更进一步探究。比如西安鼓乐，李石根先生讲到：

> 鼓乐，民间原无此名，只以“细乐”或“乐器”称之，后来由于各种鼓在这一乐种中起着主要作用，我们便在1952年给它定了一个名称叫“鼓乐”，以后就沿用下来了①。

西安鼓乐，其中不少的曲调源于宋元词曲牌，又以南北曲为最，用宋代俗字谱记写。近几十年来，虽然对西安鼓乐的研究已经有相当的成绩，但仍很难说已经理清了脉络。这一点，对西安鼓乐的研究倾注了毕生精力的李石根先生有着十分清醒的认识，他认为：对西安鼓乐有待更深层的研讨②。武文斌先生认为，在目前西安鼓乐中“自南北朝到明清各代的曲目均有保存，只是各代曲目多少不同而已。这也可以看出自唐宋以来，各代教坊的音乐家及梨园的演奏家们，为完善这些曲目及其结构和演奏形式等方面发挥了作用，经民

---

① 李石根著：《西安鼓乐艺术传统浅识》（上册），中国音乐家协会陕西分会、陕西省文化局1980年油印本，第1页。

② 李石根：《西安鼓乐还必须深入研究》，载《中国音乐》1999年第1期第1～4页。

间艺人及专业演奏家们世代师承相传至今。”武先生对西安鼓乐中历朝所存曲目作了一些考证，其中“如《后庭花》，隋书·‘乐志’中有记载。……在唐教坊的曲目中《贺圣朝》、《春光好》、《满园春》、《柳青娘》、《望江南》、《乌夜啼》、《虞美人》、《下水船》、《鹊踏枝》、《后庭花》、《十拍子》、《甘州歌》、《小梁州》、《贺圣乐》等名曲在西安鼓乐中均有曲目流传。如《送京娘》系宋代曲，《拿鹅》系元代曲，《朝天子》系明·清时代的曲目等等”。武先生认为“西安鼓乐的历史渊远，曲目丰富、结构完整、曲调优美，看来它应该是历代教坊专业音乐家的创作，并经历代民间音乐家的吸收、发展、完善，以其古老的形式保留至今”。[①] 据杨荫浏先生的调查可知，西安“几个重要的鼓乐社”背景各不相同，有的说是源自将军府；有的出自道门，“安来绪先生，他也是道士”；有的为僧侣所授。[②] 但这只是传至近代的一些说法。虽然西安鼓乐是流行于陕西西安地区的一种民间器乐乐种，是现阶段主要在春节、夏收、冬闲及各种集会庙会场合演奏的鼓乐形式，不等于历史上演奏这些乐曲的乐社均为民间自由人士组成。雍正禁除乐籍的重点区域即是山西和陕西。隋唐时代，京师长安汇集了全国最优秀的乐籍。虽然宋代京师移至汴梁，但考虑到制度与传统的延续性，加之各王府、地方官府的存在，乐籍人士依旧众多。至于元代以下，陕西的乐户依然相对集中也是不争的事实，否则便不会有雍正除乐户籍时对此地专门关注。所以，我们在对西安鼓乐进一步深入研讨时是否应该注意到历史流变这个层面？毕竟这些乐曲无论是乐谱、乐调、曲目等多方面与教坊乐存在相当的一致性。

昆曲者，主要是宋元时期的南北曲在明代以下的集中反映。史籍记载宋代教坊中杂剧已经成为十三部色中的正色，而元代的制度是禁止乐籍以外的人士表演戏曲、散乐的[③]。这种曲牌体戏剧形式的渊源显然与教坊乐籍制度密切相关。

关于福建南音，其源说法不一，有五代时入闽为官的王审知将中原的音乐带入、与后蜀孟昶郎君和花蕊夫人有密切关联等种种说法。这些是否为南音的源头，还有待更深入的探讨。从南音的乐器形制、演奏技法、记谱法、曲牌名、乐调、唱词以及乐队组合和乐曲类型来看，均与唐宋时期的音乐形态有着千丝万缕的联系。近年来，学者们对南音的“指”、“谱”、“曲”从以上诸方面以及其文化学意义上的分析论证，越来越清晰地表明其所具有的化石性。但对于南音为何与唐宋音乐有如此密切的联系等方面的分析，却稍显苍白。何以如此，还是缺乏制度层面的研讨。说王审知将音乐带入有一定的道理，毕竟唐宋时代作为高官是要有乐户承应的，王府、州县衙门中也需要这一群体。还应看到，宋代皇

---

① 武文斌编著：《西安鼓乐曲选》，西安旅游出版社 1999 年版，第 7～8 页。

② 参见中央音乐学院民族音乐研究所编：《陕西的鼓乐社与铜器社》，1954 年油印本，第 7～10 页。

③ 《元典章》载：本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬说词话人等，并行禁约。

都南迁，教坊乐自然也随之带入，《梦粱录》等多种著作中都可以明晰这一点。宋代的泉州有东方第一大港的地位，其海上通道距南宋都城临安是相当近的。从制度层面考虑，教坊乐系统在此应该有相当的反映，这从南音所保存的曲目（以及曲牌连缀体的梨园戏、莆仙戏中）中可以证实。如此多的曲牌绝大多数是可以演唱的，而演唱者多为女性，在历史上是否为教坊女乐应该予以考证。既然为东方第一大港，商埠发达，也必定是乐籍有更多聚集的重要因素。随着国家政治中心北移，远离都城的八闽之地渐渐处于一种相对封闭的状态，从而使得此前的音乐形态得以化石性的保存。梨园戏、木偶戏、莆仙戏所体现出的宋文化遗风已经成为学人的共识。对于福建南音，难题在于如何将遗存的曲目进行剥离，分清哪些属于唐宋时期的乐曲，哪些属于其变体，哪些属于明清时期的演化以及后来的新创。但不管怎样，毕竟应该看到宋都南迁此地有过一段繁盛的时期。福建南音，民间雅集性乐社之前究竟是如何存在？很有必要从制度与乐人的层面作进一步深入的研讨。

苏南吹打与十番锣鼓，显然也是鼓吹乐的分支。“十番”的称谓使用比较广泛，并非仅见于苏南一带。《中国民族民间器乐曲集成》的成果更使我们强化了这一认识。浙江、山东、河北、山西的器乐曲中，均有十番，只是不及苏南对此称谓的使用如此集中。苏南吹打的曲调也是源于“唐代歌舞、宋代词调、元、明代以来的南北曲”，不能不说与乐籍制度相关。正是乐籍制度使得这些乐曲得以长期的留存，这依然是“四十大曲，小令三千”的道理了。既然“扬州瘦马”是为乐籍中人，而且南京乐户在官书中也有明确的记载，那么所传承的必然也是教坊乐的统系，现在用于民间婚丧喜庆场合的吹打乐曲牌，何尝不是历史上的鼓吹乐？《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》中并无鼓吹乐的称谓，但绝不能无视历史。江苏与浙江的吹打乐，其实就是历史上的鼓吹乐，只是如同浙江的乐户在后期称为“惰民”者，属于区域化的称谓罢了。

北京寺院音乐、山西八大套与宫廷和地方乐籍之关系，无需赘述。这两种音乐形态其曲调来源“也多源于唐宋词调和元明时期的南北曲”[①]，其记谱法也与宋代俗字谱有着相当的一致性，凡此种种，均不难看出乐籍制度下音乐文化的一致性。

至于冀中管乐引起学者们的青睐，其处于天子脚下的优越地理条件是一个重要因素。廿世纪五十年代杨荫浏等先生对定县子位村音乐会的调查拉开了对冀中管乐全方位研讨的序幕。其后有多位学者关注于此，对冀中的乐社进行了系统的调查。虽然对其内涵尚远未吃透，但研究成果足以令人鼓舞。对民间乐社调查的难题之一，在于许多资料属于口头传承，因此很难追溯久远。实际上，对冀中乐社人员的早期身份还远未查清。张振涛先生近期的一些调查与研究值得关注，他认为冀中乐社人员的早期身份是官府乐籍人员，而且是层次较高的、服务于宫廷的教坊乐籍中人：

---

① 参见郑祖襄著：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社 1998 年版，第 159 页。

我们有理由相信，今日冀中地区民间的笙管乐社、鼓吹乐社的前辈，就是那些散落于京畿、编配乐籍、而随着封建经济的发展渐渐变为以耕为业，自食其力，半农半艺，即成为自耕农的乐户。因此，从他们身上发现继承先辈的较高的文化素养，较深厚的传统，就不难理解了。身怀厚积的民间乐户从府县被选送宫廷，艺高年衰的宫廷乐工又从禁宫散落京畿，这种交流使地处畿辅的近邻近府中，厚积着具有极高艺术旨趣，极高音乐技术的传人。另外，流落“寺观民家”不但只是乐师，还有乐器。……不难推测，随着每一代封建王朝的衰亡，使附属朝廷的大量供职人员，包括宫廷乐师及他们所带的乐器散落民间，其间，亦当也有乐谱随身。这些在历史上籍配乐户的乐师们，也一定会把他们的技艺、乐谱广为传播。我们认为，这是冀中地区音乐会如此普及的重要历史原因之一。

一般说来，隶属乐籍者可分为两类。一类是供奉宫廷并由皇室供养的专职乐舞伎人，一类是身处民间，待命应召，以备宫廷府县征调使役的乐户。后者常常是前者的主要来源。……京畿地区的民间乐师的先辈，属于后者。①

京畿地区民间乐师的先辈属于宫廷中供奉的专职乐舞伎人，还是身处民间待命应召的乐户，这要作一些具体的考证，我们以为尚不能一概而论。从轮值轮训的角度来看，宫廷中的乐籍人员除长役者外，还有相当数量是属于轮值的。各个朝代规定虽然有所不同，但年老体弱者显然不会留在宫中，宫中遣散乐人的事例并不少见。除此之外，我们特别应该关注的是雍正除乐户籍。当乐籍禁除，除了留下一批技艺精到者在宫中培训从民间招募的庶民乐工之外，宫中教坊的乐籍人员必然要大量放归民间。除籍后宫中乐人的流向值得探究，有些可能回归原籍，有些则可能被官府就地安置，散落在京城的周围。当

图 65 河北固安屈家营音乐会在演奏

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载乔建中、薛艺兵主编：首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社 1999 年版，第 278 页。

然，在除籍之前京城周围有待命应召的乐籍人员，也是顺理成章。

冀中地区的音乐会社一般可分为两大类型，即南乐会和北乐会。两者之间最大的不同即是南乐会收受费用，名正言顺的奏乐收钱，而北乐会又称“善会”，一般不主动收费。是否有这样一种情况，即北乐会的先民们很可能是当年宫廷中供奉的乐人们在除籍之后散落京畿周边者，自峙“高雅”而不流俗。固安屈家营音乐会的两面大旗上书“与民同乐”、“为民分忧”。北乐会在丧家院内铺红毡搭棚演奏，即是说北乐会者，虽然其先民除籍流落民间，不得不务稼穑之时，却保留了那么一点“清高”，在社会变革的过程中，失去了以往的恩主，为生计改作它业，但却时时不忘那么一份曾经执事于宫廷的“荣耀”。而作为收费的南乐会只能在门外演奏，从称呼多用不雅之辞来看，其先民有可能是地方官府所属乐籍人员。所以这样讲，是因为雍正禁除乐籍之后，河北各地方官府依然有官鼓手，他们虽然也吃官饭，却比宫中乐籍低一个层次，因此更实际一些，更懂得如何生存，更适应恩主的转换。在乐籍制度下，宫廷与地方官府中的乐人“俱是配隶之色”，在身份上没有本质的不同，但毕竟因宫廷与地方乐籍的不同归属，在同色之中便有了所谓“高下”之分，这似乎是北乐会数百年保持一份“清高”的道理了。因此我们说，北乐会的先民很可能是宫廷除籍后散落京畿周围者，而南乐会的先民则有可能是在地方官府执事或待召者。

图 66　河北固安屈家营音乐会钹王在演奏

如此说来，冀中管乐、“吹歌”也是与乐籍制度有千丝万缕的联系。冀中管乐根据学者们调查的范围而命名，其实，就音乐会社而言，绝对不仅限于保定与衡水地区，就其所传承的乐曲而论，非上述地区的乐曲也体现出相当的一致性。这在《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》的普查中得到证实，中国艺术研究院音乐研究所的研究人员近年来在廊坊等地的调查也说明了这一点。而且，典籍所载，明清时期的邯郸府和河间府也是乐籍中人聚居之地，至于当年经常成为罪犯发配地点的沧州，乐籍也大量存在。随着普查和研究的深入，可能会逐渐修正以往的观念，以往的命名体现出的显然是一种区域

化的阶段性的认识。

传统音乐中具有化石性的种类，绝不仅限于以上数种。将以上的音乐形态作为化石性的种类列出，除了其自身具备“化石性”的条件外，与学者们对这些音乐形态投入的关注和研究的力度有着直接的关系。如果不是杨荫浏与曹安和先生对《苏南吹打曲》（音乐出版社 1957 年版）的收集整理，可能其影响也不会像现在这样大；如果不是杨荫浏、李石根、冯亚兰以及吕洪静、武文斌等多位先生对西安鼓乐研究如此投入，并形成了群体效应，西安鼓乐的知名度也许不会这样高；智化寺京音乐和山西八大套均是学者们以其学术眼光刻意关注的效应。是否其他区域的音乐形态就不具有这种“化石性”呢？显然不是这样的。从《中国民族民间器乐曲集成》所反映的情况看，的确应该对中国音乐文化传统重新认识。难道新疆木卡姆就不具有化石性吗？各地许多与唐宋词乐、元明南北曲有着密切的关联的音乐形态不具有化石性吗？我们说，以上数种音乐形态除了其自身的价值，更有赖于学者们关注的程度。自然，一个相对长的历史时期内人们有这样的认识是至关重要的，这是一种阶段性的认识。相信随着“集成”工作的全面完成，它的意义绝对不会是停留在资料的层面，必定会使学者们对中国的音乐传统在微观、局部认识的同时有宏观、整体的把握，将制度与音乐本体结合起来的研讨，会导致对中国音乐文化传统方方面面的重新认知，会有更多的新成果问世。

黄翔鹏先生针对传统器乐研究的现状指出：

> 几乎没有一个传统乐种可以宣称：我们已对它的律、调、谱、器之间诸种联系做过全面、系统的研究，对于传统乐种与有关古乐调的历史联系问题，更是未曾见过任何重大突破的了。[①]

的确，我们应该对传统乐种进行全面、系统的梳理，但问题在于：看不到各乐种之间历史上的内在联系，从局部论证的多；缺乏对乐种的脉络、变异、辐射的点与面和区域文化之间音乐形态的关联的把握，缺乏社会制度和乐人层面对音乐文化的具体影响力的认识，是影响研究取得突破性进展的重大障碍。正如黄先生所分析的，许多学者“理性上相信中国音乐传统深厚，实践上却参不透古今关系，误悬书本上讲的‘中和韶乐’古、雅标准，却认不出身边习见的古传珍宝”；“有的心知炎黄文化的音乐宝藏何在，却又苦于讲不清、说不出，守着原生矿石，又怕新法的冶炼、解析弄毁了原有的宝贵成分”。[②]“传统乐种是在历史中形成的，不是按照人们头脑中的形式分类法而形成的，它们常常不守规矩而要越出形式分类的藩篱。”[③] 的确，如果看不到历史上同一乐种的不

---

① 黄翔鹏著：《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社 1997 年版，第 27 页。

② 同①，第 147～148 页。

③ 同①，第 25 页。

同乐器组合形态，乐调的内在关联以及主奏乐器的演化关系，看不到现今所谓多乐种之间曲牌同与异的关联，看不到乐种的历史沿革与演化过程，对现存民间的种种音乐形态进行分析研讨之时，很有可能将原属于一个乐种变异之后的不同组合视为不同的乐种分而论之，这也是“新法冶炼”的负面影响。

我们想借用先哲孟子的一句话：“今之乐，犹古之乐也。”这并非是怀古、复古，而是通过现存民间的音乐感知中国音乐文化的传统。黄先生讲道：晚清姚燮有《今乐考证》一书，“‘今乐’而需‘考证’，他明确认识到，这是传自久远的传统音乐”[①]。这便显现出中国音乐传统“移步不换形”的魅力，而这种魅力所以能够持之以恒，还应归结于制度的保证，轮值轮训上下一千又数百载，才使得“今乐”（传统音乐）保存了久远的音乐传统。人们常说，中国音乐的历史是一部“哑巴”音乐史，这显现出于音乐文化特殊性的无奈，毕竟我们无法听到由古人所演奏和演唱的音乐（不似绘画、雕塑等艺术形式），然而，当我们从制度与乐人的层面与音乐的主体接通，将存活的传统音乐从历史音乐学的角度进行观察，可能会真正认识到中国传统音乐文化的厚重，甚至可能是“哑巴不哑”。

说现存民间的中国传统音乐中有多个历史时期音乐文化的近乎原生态的遗存，除了制度的层面以外，还要看到宗教与风俗的作用。我们在前面对驱傩仪礼与迎神赛社的关系进行了梳理，显现出宗教形态下的民俗仪式与传统音乐文化的关系。正是出于对鬼神的敬畏，当各个历史时期的主流音乐形态进入这一系统时，对仪礼、仪规和乐曲的使用严格规范，不可以有随意性，不可以偷工减料、任意增删，否则便是对神灵的亵渎以致招来祸灾。这一系统中音乐与宗教仪礼、民俗的依附关系，是对各个时期传统音乐近乎原生态保护的关键所在。社会是发展的，传统也是在不断发展演化的，当我们理清这种变与不变的关系，便会对这一系统中的乐曲重新审视。

既然音乐是由人创造的，我们在此所做的研究，也是以乐人为主线，将中国音乐传统理出一个大致的脉络。这既是音乐学的视角，也是要以此为坐标，使许多尚未接通的音乐现象得以理顺，中国传统音乐的脉络才能够真正明晰。

第三节　对传统音乐构成的新认识

对于中国传统音乐由民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐几大块构成的说法，有一个如何看待的问题。的确，在社会发展的过程中，这几种形态都有着自己的个性。

---

① 黄翔鹏著：《传统是一条河流》，人民音乐出版社 1990 年版，第 115 页。

民间音乐，是指在历史上和现实中民间生发的东西。我们应该从不同的角度加以认识与理解。其实，现在所谓民间音乐者，诸如鼓吹乐、丝竹乐、锣鼓乐、笙管乐等等，其所奏的曲牌有相当的比例来自宫廷、军旅、宗教，虽然在发展的过程中呈现出区域性的特色，但总体上显示出相当的一致性和趋同性。当我们对民间音乐的构成作具体分析之时，则会发现其实有相当的比重非民间自产，而是在历史长河中不同时期主流音乐文化形态的积淀。我们现在所说的“民间音乐”，其实在历史上是很不“民间”的。就音乐文化说来，各个历史时期均会有非乐籍中人自娱性、即兴性的音乐创作，也会在各个历史时期留下时代的、区域化的印记，也有相当的独立性，这些自娱、即兴的创作一部分也会融入音乐文化的主流之中，但就乐籍制度的层面来看，的确应当对现在的“民间音乐”重新认识。

文人音乐，是一个很特殊的现象。在乐籍制度下，历代的文人雅士们浪迹其间寻找灵感与乐趣，他们许多的音乐创作是在乐籍中人的参与下完成，除古琴音乐等文人们修身养性自娱自乐者外，绝大多数音乐作品的首演即是乐籍人员。说文人音乐与乐籍中人有着密切的联系或称依附关系是不争的事实，君不见唐诗宋词当中有多少相关的描述！许多文人成为宫廷、王府、高官的座上客，亦为茶楼、酒肆、风月场地等教坊乐籍相对集中地点的上宾，并从与乐籍人员唱和之中寻求家庭所不能给予的精神上的慰藉。“自赋新词韵最娇，小红低唱我吹箫”，因此，文人与乐籍又是一种相辅相成，历代均如此。

宫廷音乐，是最不能孤立地加以认识的。虽然宫廷中有固定的礼乐与宴乐机构，演奏繁复的、钦定的多种礼乐，以及筵宴之俗乐等等，这些音乐可能是太常寺和教坊乐官们创作，也可能是由各地的乐籍中人带来并以加工，还有周边诸国和地区的音乐进入之后的融合，但正是轮值轮训制度，除特殊场合专曲专用者外，相当数量的乐曲是地方官府、王府与军旅中均有使用。一旦遇到社会的重大变革，宫廷中以及各级官府中的乐人们流散，便将宫中的音乐带至民间。而且，除籍后宫廷中的乐户们被遣散，高官显贵告老还乡之时由皇帝恩赐或将属于自己的乐籍带回，也是将宫廷音乐返播民间的重要因素。所以说，宫廷音乐在民间得到了一定程度的保存。

宗教音乐，也是一个很复杂的问题。起码佛教在进入中国之初并未将其音乐一并传入，虽然人们也从当时的西域接受了一些梵呗，但显然由于语言音调等多方面的因素，在其时并未构成佛教音乐的主流，中国的佛教音乐恰恰是佛教名义下的乐工之乐。现在佛教音乐中有大量的鼓吹乐曲牌，而民间鼓吹乐中又有一些与佛教相关的乐曲，一定程度上可以说明佛教音乐一直受到各个时代主流音乐文化的影响。

我们在分析中国传统音乐的门类和形态时，可以如此这般的加以归类，但以上所说的种种因素却是不得不加以考虑的。实际上，由于音乐的特殊性以及多种因素所决定，现今被认定为民间音乐者，恰恰是内涵最为丰富者，是为宫廷、军旅、寺庙等音乐类型

的集合体，这样的集合是乐籍制度不断结构与解构下的具体体现。

第四节　对传统音乐“高文化”现象的新认识

黄翔鹏先生在对中国传统音乐文化的研讨中，曾专文探讨“高文化”现象，他通过对1848年刻版的《碎金词谱》中两首用近世笛色工尺字、近世点板符号记谱的乐曲〖菩萨蛮〗和〖瑞鹧鸪〗的分析研讨，说明以上两首乐曲与唐宋时期音乐文化之关系。他认为“古代这类乐曲既是经由‘国工’（国家级的音乐家）传授的，又是通过民间乐师与伎艺人传世的，而后者又更是令人得见此种遗存的主要渠道”。黄先生进而指出：

> 一、中国的传统音乐具有本国自己特有的高文化特点。它的古今关系不仅以“遗传基因”的方式联系着，而且可在一定范围和一定程度上发现某些能够辨认原貌的乐曲。例如宋代词人姜白石的歌曲等。
>
> 二、高文化的音乐并不纯为民间音乐的性质。它往往既含有民俗音乐的口头创作性质和即兴性，也同时含有专业音乐的严格理论规范，并且具有颇为完备的乐律体系。这是指它们在律、调、谱、器之间的关系来说的。
>
> 中国的传统音乐在很大程度上兼有民俗音乐和专业音乐的两种特点，并且把它们糅合、交杂在一起。这种交杂总是弄到难分难解的程度。
>
> 三、这种高文化的音乐在中国的文化历史条件下，又总是携带有可以辨认的历史信息，因而使得曲调考证成为可能。
>
> 所以，本书要强调的一个结论就是：研究中国的传统音乐，必不可以脱离中国的文化历史研究。[①]

何以民间乐师会成为传承传统音乐的主渠道？黄先生认为高文化的音乐中必须具备“含有专业音乐的严格理论规范，并且具有颇为完备的乐律体系”。乐户，其专业乐人的性质，加之层层筛选，从小培养，能够进入宫廷执番者又要不断进行考核，决定了其中代代有出类拔萃者。即便是地方官府与军中乐营之乐人，亦要不断掌握种种乐器，熟练种种乐曲，从而代继薪传。中国音乐文化，其内涵之所以丰富，一是由于其历史的悠久，再者则是如此久远历史基础之上的乐人专业化、制度化、统一性。上千载之播衍，使得音乐文化成为中国文化传统的有机组成部分，显露出高文化的特性，这表现在律调谱器的多层面。

作为乐律，是一方之人群在区域化的范围内不断积淀形成的音乐内部结构关系。中

---

① 黄翔鹏著：《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》，载《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社1997年版，第95－106页。

国乐律之发展，经历了长期的演化，千百年来，专业乐人们一直孜孜以求音与音之间的数理逻辑关系，宫调关系、律吕关系、旋宫转调、黄钟还原等等，而这些音乐理论的主要创造实践者，恰恰就是身处贱籍的乐人。他们一直在与命运进行抗争，并为音乐理论与实践的结合上不断探求。我们看到，一些官员们常常剽窃乐工们的成果，并竭尽压制打击之能事，而乐工们身处贱籍，也常常表现出种种的无奈，万宝常的遭遇便是一例。

万宝常对音乐文化的贡献既表现在对音乐实践的精熟，也表现在对理论的归纳与创造，特别是在乐律方面。隋代在正史中为乐户伶人列传的还只有万宝常。技艺出众，才使得治史之人割舍不下，专门为其立传达八百言，历数其损益乐器、撰写乐谱，创旋宫之法，对律调的深研，是一位极具创造性的音乐家。然而，正是其“乐户伶人”的身份，虽然太常乐官皆心服，但却总是遭到排挤，最终落得个饥馁卧病而亡的悲惨结局。

乐工者，是不允许考科举应功名的。读四书五经也不是他们的事情。他们所赖以生存的，是专司音乐歌舞。是否有这样一种情况，即对文化认识的相对性。我们常说，某人在某一方面的技艺精到，这也是一种文化的体现。文化者是指人类所发生的一切事物，只是今天人们将文化的含义狭义化了。似乎只有识文断字者，才称得起有文化。人们常常对音乐艺术院校学生的文化水平说长道短，这些人虽然技艺精到，却错字连篇，不成体统，没有“文化”。然而，大文化的概念是由多层面的文化聚合而成，通过音乐艺术院校进行长期训练，而达到相当水准之时，其实就是一种文化的具体体现。谁又能说舞蹈不是一种语言，音乐不是一种文化？从生活中生发和提炼出的这些代表人类文明的产物，又怎能不是文化？试想，在乐籍制度下，通过轮值轮训的不断传承，训练有素的乐工们不断创造与积累，带给他们后代的必定是更高的层面。乐曲的内容与形式，乐律、乐调、乐谱、乐器等等无一不透露出这种高文化的特征，我想，这也就是传承到现代的民间乐人们虽然字识得不多，但其传承的音乐文化内涵却如此丰厚的道理。同样，这也就是黄翔鹏先生所常常讲到的中国传统音乐属于高文化的道理了。中国传统音乐文化，是中国文化传统的重要组成部分，乐籍制度下音乐文化的主要创造和承载者，正是身处贱籍的专业乐人。

由于“乐”在中国传统文化中的特殊地位，史学、哲学界对音乐史的研讨一直在进行，不足之处是由于音乐的特殊性，以及现今学科分类过细，导致缺乏音乐基础训练的人们对音乐形态知之甚少的情况下很难有精到而深入的研究。虽然在对各个历史阶段的文化作整体性研讨之时，音乐作为一个不可或缺的门类必须提及，没有专研的探究常导致流于浅显，即便有真知灼见也不系统。而音乐史学界的文献研究虽然也取得了相当可喜的成果，但整体地看，对许多问题的研讨见木不见林者、就事论事者多，宏观把握下的微观研究少。研究音乐史，综合性的史学功底是非常必要的，只是研究形态则显露出太多的局限性。作为文化重要组成部分的音乐，如果只是描述形态，必然导致割裂；由

于音乐之特殊性，又使得史学家们在没有经过一定训练的情况下，很难对音乐的形态评头论足。音乐学院培养出的学者们，最大的缺憾是古文献功力之不足，如何衔接，则成了不得不考虑解决的重要问题。缺乏宏观把握下对断代、专题深入细致综合性的研讨，停留在通史层面的音乐史，必然导致研究的滞后或称少有突破性。

第五节　乐籍制度对周边国家的影响

中国封建社会的乐籍制度对周边的国家亦产生了深刻的影响，对日本的影响就是一例。林谦三先生在《东亚乐器考》中讲到：

> 大宝的《职员令》言伎乐师生："伎乐师一名，掌教伎乐生。其生以乐户为之，腰鼓生准之。腰鼓师二人，掌教腰鼓生"。①

尚不知《职员令》的成书年代，但日本显然也是有乐户的。张前先生新著《中日音乐交流史》认为日本的乐籍制度是从中国唐代引入的：

> 日本在派遣遣唐使和引进唐朝音乐的同时，还仿照唐朝的音乐管理制度，设立了隶属宫廷的管理乐人活动的音乐机构，主要是雅乐寮，以及内教坊和吹奏部。

张前先生引用《续日本纪》和《日本后纪》的史料，说明日本的雅乐寮由乐户人员充任：

> 圣武天皇天平三年（731）七月二十九日（乙亥）"定雅乐寮杂乐生员。大唐乐三十九人、百济乐二十六人、高丽乐八人、新罗乐四人、度罗乐六十二人、诸县舞八人、筑紫舞二十人。其大唐乐生不言夏藩，取堪教习者。但度罗乐、诸县、筑紫舞生并取乐户"。
>
> 奈良时代在日本宫廷中还设有内教坊，是仿效中国唐代宫廷的内教坊而设立的一所以教习女乐与踏歌为主的机构。……日本六国史中留有关于内教坊的若干记录：……"雅乐寮陈钟鼓，内教坊奏女乐。妓女百四十八人递出舞"。
>
> 至于鼓吹司，《日本后纪》恒武天皇延历十五年（796）十月二十七日（甲申），"定鼓吹司吹部号，置员三十四人。初大宝降。或注吹人，或著角吹，或称番上，或号吹部，名既不定，数亦无限。今定名吹部。准雅乐寮杂色生，乃听勘籍焉"。鼓吹司是日本学习唐朝鼓吹署的制度，主要为在宫廷仪式中演奏鼓吹音乐而设立的机构。②

日本仿照中国唐代的音乐制度，其宫廷音乐亦"取堪教习者"，其"度罗乐、诸县、筑

---

① 日·林谦三著：《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年版，第 115 页。

② 张前著：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年版，第 42 ~ 44 页。

紫舞生并取乐户”。而且其鼓吹司的乐人“或称番上”，也是轮值的。宫廷的乐人“乃听堪籍”。所有这些，均可以看出在日本较为全面地引入了大唐乐籍制度，由此也需要我们在进一步深入研究乐籍制度时对这一层面加以关注。

乐户，在雍正年间被禁绝之后，特别是其中的女乐，多在其后的时间内渐渐地改作它业了，即从事不出卖色相与肉体的与平民无异的劳作。在山西调查中得知，原先专门由女乐表演的一些段落，也渐渐被器乐曲所取代。这既是幸事也是憾事。幸事者，大量的女乐终于冲破了苦难的牢笼，向血泪斑斑的过去告别；憾事者，三千小令也随之渐渐消亡。但最近听到的一件事情很使人揪心。据南方某高校的一位音乐系主任讲，曾经有一位歌厅的老板到系里招聘毕业生，条件是女性、漂亮，技艺出众则更佳。并许诺除每月有固定的工资1500元收入外，会有相当可观的额外收入，可达数万元。当追问究竟是做什么工作时，老板直言是妓女。此位系主任感觉受到侮辱，正色道：那怎么能行！老板诧异道：你们培养的不就是干这个的吗？令人哭笑不得。……

所谓乐籍者，在历史上作为一种制度是极残酷和不人道的。乐籍被剥夺了作为人的多种社会权利，因此被认定为“贱民”。特别是乐籍中的女乐，从事既有“声”（音乐歌舞）又有“色”（出卖色相肉体）的职业。虽然其奏唱的音乐可以给人带来欢乐，是一种精神上的愉悦与享受，毋庸讳言，此等人色也成为封建社会达官显贵以及有闲人等声色娱乐的对象。作为“乐”，既是狭义的又是广义的；这与文人雅士琴棋书画修身养性所为的“乐”显然是不同的。从而导致了乐之高尚与人之卑贱的二律背反。的确，妓女在历史上概念的含义之一就是女歌舞艺人，但卖艺兼卖身是封建社会制度下的无奈，毕竟作为在籍之人从制度上就决定了其必须以此为业，如若不是从制度上禁除，在籍之人想脱离苦海谈何容易！

* * * * * *

我们以历史上的山西乐户和现实中的乐户后人作为重要的考察对象，进而对乐籍制度下不同时段各个区域范围内的演化过程加以分析研讨，通篇是围绕着一种观念展开：即中国音乐文化传统究竟是由谁来创造的？是以何种方式创造和传承的？我们以为，中国音乐文化其主体恰恰是由身份“低贱”的专业乐籍创造的。在乐籍制度下，自上而下或称是自下而上形成了对中国音乐文化创造、发展与传承的完整体系。我们在对传统音乐研究之时，如果把握住这一点，则会使得以往许多难以理解的问题有一种新的思路，在这种新思路的指导下再来对传统音乐进行整体研究，相信会有新的收获。

在调查与写作的过程中，被调查的对象常常在设定好以后还未见到本人即传来已经过世的消息，令人扼腕。这些尚能够知晓乐籍文化深层的老艺人们越来越少了，而他们的后代在经历了“文化革命”对传统的禁革之后，从其先辈那里承继的仅仅是一些支离

破碎的东西，很不系统。要想全面地了解实在是太困难了。真是要感谢长期扎根于当地的音乐文化工作者，正是这些有心人的积累，才使得对乐籍制度的研究能有现在的面貌。

观念是相当重要的，正是基于此，我才不揣浅陋在本书中提出以制度和乐人的层面与音乐本体研究相结合的可能性，如果大家能够予以理解，并将中国音乐文化遗产的整理研究视为共同的奋斗目标“群起而攻之”，定会使中国音乐文化传统的研究呈现新的面貌。

附录一：文献目录索引

古代文献：

1.《十三经注疏》，中华书局 1980 年版。
2. 北魏·杨炫之撰：《洛阳伽蓝记》、范祥雍校注本，上海古籍出版社 1978 年排印。
3. 北齐·魏收撰：《魏书》，中华书局 1974 年版。
4. 唐·房玄龄等撰：《晋书》，中华书局 1974 年版。
5. 唐·李百药撰：《北齐书》，中华书局 1972 年版。
6. 唐·令狐德棻等撰：《周书》，中华书局 1971 年版。
7. 唐·李延寿撰：《南史》，中华书局 1975 年版。
8. 唐·李延寿撰：《北史》，中华书局 1974 年版。
9. 苏晋仁、萧炼子：《宋书·乐志校注》，齐鲁书社 1982 年排印本。
10. 唐·魏徵等撰：《隋书》，中华书局 1973 版。
11. 唐·郑处诲撰：《明皇杂录》，田廷柱点校，中华书局 1994 年版。
12. 唐·裴庭裕撰：《东观奏记》，田廷柱点校，中华书局 1994 年版。
13. 唐·张鷟：《朝野佥载》，王云五主编“丛书集成”本，商务印书馆 1936 年版。
14. 唐·刘肃撰：《大唐新语》，许德楠、李鼎霞点校，中华书局 1984 年版。
15. 唐·徐坚等撰：《初学记》，明万历陈大科校本。
16. 唐·段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》(1)，中国戏剧出版社 1959 年版。
17. 唐·杜佑：《通典》，中华书局 1988 年版。
18. 唐·南卓：《羯鼓录》，载《中国古典戏曲论著集成》(1)，中国戏剧出版社 1959 年版。
19. 唐·赵璘：《因话录》，古典文学出版社，1957 年版。
20. 唐·李肇：《唐国史补》，古典文学出版社，1957 年版。
21. 唐·崔令钦：《教坊记》，载《中国古典戏曲论著集成》(1)，中国戏剧出版社 1959 年版。
22. 孙棨：《北里志》，青藜馆本。
23.《大唐六典》，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印。
24.《大唐开元礼》，民族出版社 2000 年版。
25. 宋·王谠：《唐语林》，上海古籍出版社 1978 年校点排印本。
26.《唐律疏议》，光绪十七年春钱塘诸可宝书本。
27. 后晋·刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局 1975 年版。
28. 宋·欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，中华书局 1975 年版。
29. 五代·王定保撰：《唐摭言》，丛书集成本，王云五主编，商务印书馆 1936 年版。
30. 唐·段成式撰：《酉阳杂俎》，学津诗原线装本。

31. 宋·王溥撰：《五代会要》，商务印书馆 1936 年版。
32. 五代·王仁裕等撰，丁如明辑校：《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社 1985 年版。
33. 宋·欧阳修撰，徐无党注：《新五代史》，中华书局 1974 年版。
34. 宋·吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社 1984 年版。
35. 郑樵撰：《通志》，商务印书馆 1935 年版。
36. 宋·孟元老撰、邓之诚注：《东京梦华录》，中华书局 1982 年版。
37. 宋·高承：《事物纪原》，文渊阁四库全书 920～56。
38. 宋·程大昌：《演繁露》，清嘉庆照旷阁本。
39. 宋·王应麟辑：《玉海》，江苏古籍出版社，上海书店，1990 年第 2 版。
40. 宋·陈旸：《乐书》，光绪丙子广州版。
41. 宋·洪迈撰、何卓点校：《夷坚志》，中华书局 1981 年版。
42. 宋·周密：《武林旧事》文渊阁四库全书 590～182。
43. 宋·周密：《齐东野语》，中华书局 1983 年版。
44. 宋·耐得翁：《都城纪胜》，文渊阁四库全书本 590～7。
45. 宋·郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局 1979 年版。
46. 宋·王溥撰：《唐会要》，中华书局 1955 年排印本。
47. 清·徐松辑：《宋会要辑稿》，中华书局 1957 年版。
48. 《乐书要录》，光绪辛巳年刻本（线装）。
49. 宋·岳珂撰：《桯史》，中华书局 1981 年版。
50. 宋·沈括撰：《梦溪笔谈》，光绪二十三年番禺陶氏爱庐校刻本。
51. 宋·司马光撰、元·胡三省音注：《资治通鉴》，古籍出版社 1956 年版。
52. 宋·陈元靓编：《事林广记》，中华书局 1963 年石印版。
53. 宋·王灼撰：《碧鸡漫志》，载《中国古典戏曲论著集成》（1），中国戏剧出版社 1959 年版。
54. 宋·皇都风月主人编：《绿窗新话》，古典文学出版社 1957 年上海版。
55. 唐·慧祥，宋·延一，张商英撰；陈扬炯、冯巧英校注：《古清凉传》，《广清凉传》，《续清凉传》，山西人民出版社 1989 年版（合刊本）。
56. 宋·欧阳修奉敕编：《太常因革礼》，广雅书局校刊本。
57. 元代史料丛刊：《庙学典礼》（外二种），王颋点校，浙江古籍出版社 1992 年版。
58. 元·马端临撰：《文献通考》，中华书局 1986 年版。
59. 元·脱脱等撰：《宋史》，中华书局 1985 年 6 月新 1 版。
60. 王钦若等奉敕撰：《册府元龟》，《四库全书》本。
61. 南宋·徐梦辛：《三朝北盟会编》，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店发行，1987 年版。
62. 元·脱脱等撰：《辽史》，中华书局 1974 年版。
63. 元·燕南芝庵：《唱论》，载《中国古典戏曲论著集成》（1），中国戏剧出版社 1959 年版。
64. 陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局 1959 年版。
65. 元·夏庭芝：《青楼集》，载《中国古典戏曲论著集成》（2），中国戏剧出版社 1959 年版。

66. 元·关汉卿：《杜蘥娘智赏金线池杂剧》，载《元曲选》（下）上海世界书局 1936 年版。
67. 宋濂等撰：《元史》，中华书局 1976 年版。
68. 元·周德清撰：《中原音韵》，载《中国古典戏曲论著集成》（1），中国戏剧出版社 1959 年版。
69. 元·钟嗣成撰：《录鬼簿》，载《中国古典戏曲论著集成》（2），中国戏剧出版社 1959 年版。
70.《元典章》，光绪戊申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓本。
71. 明·无名氏撰：《录鬼簿续编》，载《中国古典戏曲论著集成》（2），中国戏剧出版社 1959 年版。
72. 明·谢肇淛：《五杂俎》，中华书局 1958 年版。
73. 李昉等编：《太平广记》，中华书局 1961 年版。
74. 西周生辑著：《醒世姻缘传》，齐鲁书社，1980 年版。
75.《皇朝文献通考》线装本，中国艺术研究院音乐研究所藏本。
76. 明·沈德符：《万历野获编》，中华书局 1959 年版。
77. 明·沈德符：《顾曲杂言》，载《中国古典戏曲论著集成》（4），中国戏剧出版社 1959 年版。
78. 明·冯梦龙编著：《醒世恒言》顾学颉校注，人民文学出版社，1957 年版。
79. 清·张廷玉等撰：《明史》，中华书局 1974 年版。
80. 明·朱权编：《太和正音谱》，海宁陈氏藏本影印。
81. 明·王士祯撰：《池北偶谈》，上海文明书局线装版。
82. 明·李诩：《戒安老人漫笔》，中华书局 1982 年版。
83. 明·王圻撰：《续文献通考》，商务印书馆 1936 年版。
84. 明·王锜撰：《寓圃杂记》，中华书局 1984 年版。
85. 明·余继登撰、顾思点校：《典故纪闻》，中华书局 1981 年版。
86. 明·焦竑撰、顾思点校：《玉堂丛语》，中华书局 1981 年版。
87. 明·释镇澄撰：《清凉山志》，宁夏回族自治区佛教协会 1998 年印行。
88. 顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》，岳麓书社 1994 年版。
89.《龚自珍全集》，上海人民出版社，1975 年新 1 版。
90. 清·俞理初：《癸巳类稿》，求日益斋刻本。
91. 清·李 斗：《扬州画舫录》，乾隆五十八年古今书室印行。
92. 赵尔巽等撰：《清史稿》，中华书局 1977 年 8 月第 1 版。
93. 明·郭勋辑：《雍熙乐府》，上海商务印书馆 1934 年影印本。
94.《潞安府志》，乾隆四十九年版。
95.《壶关县志》，乾隆庚寅年镌。
96.《高平县志》，中国地图出版社 1992 年版。
97. 光绪版《顺天府志》，北京古籍出版社 1987 年版。
98.《直隶忻州志》，光绪庚辰本。
99. 刘锦藻撰：《清朝续文献通考》，商务印书馆 1936 年版。
100. 清·王轩等撰修：《山西通志》，中华书局 1990 年版。
101. 清·道光十年黎中辅纂：《大同县志》，大同市地方志办公室征集整理，山西人民出版社 1992 年版。

102.《隰州志》康熙四十八年刊本，山西省隰县县志编纂委员会1982年重排。
103.《繁峙县志》，大清道光十六年版。
104.《泽州府志》，清雍正十三年本。
105.《辽州志》，雍正十一年版。
106.《巨鹿县志》，明万历二十一年本。
107.《山右石刻丛编》，中国书店线装本。
108.《全唐诗》，中华书局1960年版。
109. 唐圭璋编：《全宋词》，中华书局1965年6月第1版。
110. 清·丁丙：《武林坊巷志》，浙江人民出版社，1987年第1版。
111. 清·光绪年间撰修本：《定襄县补志》。
112.《太常续考》，影印四库全书本，乾隆四十四年。
113. 胡震亨撰：《唐音癸籤》，双与堂藏板线装本。
114. 清·姚燮：《今乐考证》，载《中国古典戏曲论著集成》(10)，中国戏剧出版社1959年版。
115. 明·王道一，清·孙和相纂修；李裕民、马夏民点校：《汾州府志》，山西人民出版社1994年版。
116.《寿阳县志》，光绪乙卯续修。
117.《灵邱县志》，康熙二十三年重修本。

近现代文献：

1. 民国《翼城县志》。
2. 代县地方志编委员会纂：《代县志》，书目文献出版社，1988年版。
3.《吉县志》，中国科学技术出版社1992年版。
4.《和顺县志》，海潮出版社1993年版。
5.《偏关县志》，民国四年版。
6. 左权县文化志编写组：《左权县文化志》(初稿)上册，1992年10月。
7. 褚赣生著：《奴婢史》，上海文艺出版社1995年版。
8. 姚宾主编：《名城大同》，中国发展出版社1991年版。
9. 徐君、杨海著：《妓女史》，上海文艺出版社1995年版。
10. 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社1996年版。
11.（美）谢弗著、吴玉贵译：《唐代的外来文明》，中国社会科学出版社1995年版。
12. 王昆吾著：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局1996年版。
13. 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，经济日报出版社1989版。
14. 王书奴著：《中国娼妓史》，上海三联书店。
15. 陈宝良著：《中国的社与会》，浙江人民出版社1996年版。
16.《阳城县志》，海潮出版社，1994年版。
17. 林谦三著：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年版。
18. 任二北著：《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年版。

19. 经君健著：《清代社会的贱民等级》，浙江人民出版社 1993 年版。
20. 韦庆远著：《明清史辨析》，中国社会科学出版社，1989 年版。
21.《中国民族民间器乐曲集成·山西卷·临汾集·曲沃资料本》，曲沃县器乐曲集成编辑委员会，1989 年 12 月油印本。
22. 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。
23. 师天群整理：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷·河津民间器乐曲集》，河津县文化馆 1989 年油印本。
24.《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，人民音乐出版社 1992 年版。
25. 姜伯勤著：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996 年版。
26. 余太山主编：《西域通史》，中州古籍出版社，1996 年版。
27. 李来璋著：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994 年版。
28. 孙玄龄撰：《元散曲的音乐》，文化艺术出版社，1988 年版。
29. 川上子著：《中国乐伎》，上海音乐出版社，1993 年版。
30. 刘再生著：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989 年版。
31. 吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》〖增订本〗人民音乐出版社 1993 年第 2 版。
32.《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审打印稿，1998 年。
33. 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局 1973 年版。
34. 黄现璠著：《唐代社会概略》，商务印书馆发行，1936 年版。
35. 牛龙菲著：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社 1991 年版。
36. 廖奔著：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社 1989 年版。
37. 任半塘著：《唐声诗》，上海古籍出版社 1982 年排印本。
38. 谭帆著：《优伶史》，上海文艺出版社。
39. 黄翔鹏著：《溯源探流》，人民音乐出版社 1993 年版。
40. 修君、鉴今著：《中国乐妓史》，中国文联出版公司 1993 年版。
41. 刘永济：《宋代歌舞剧目录要》古典文学出版社 1957 年排印本。
42. 张庚、郭汉城著：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社。
43. 简其华编著：《北疆木卡姆》，中国音乐学 1998 年增刊。
44. 项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社 2000 年版。
45.《高平县志》，中国地图出版社，1992 年版。
46. 山西古建筑保护研究所编：《开化寺宋代壁画》，文物出版社。
47. 杨荫浏著：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年版。
48. 袁静芳编著：《中国佛教京音乐研究》，台湾慈济文化出版社，1997 年版。
49. 袁静芳编著：《民族器乐》，人民音乐出版社，1987 年版。
50.《文史精华》编辑部编：《近代中国娼妓史料》，河北人民出版社 1997 年版。
51. 黄翔鹏著：《传统是一条河流》，人民音乐出版社 1990 年版。
52. 黄翔鹏著：《中国人的音乐与音乐学》，山东文艺出版社 1997 年版。

53.《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版。
54.《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999 年送审稿。
55.《中国戏曲音乐集成·山西卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版。
56.《五台县志》，山西人民出版社 1988 年版。
57. 王纯正、甘绍成编著：《中国道教音乐》，西南交通大学出版社 1993 年版。
58.《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版。
59. 谢和耐著、耿升译：《中国社会史》，江苏人民出版社 1997 年版。
60. 柯琳著：《傩文化刍论》，中央民族大学出版社 1994 年版。
61.《浮山县志》民国版，浮山县地方志书办公室 1988 年重印本。
62. 陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社 1993 年版。
63. 陈寅恪著：《隋唐制度渊源略论稿》，生活·读书·新知三联书店 1954 年版。
64. 林谦三著：《隋唐燕乐调研究》，商务印书馆 1936 年版。
65. 阴法鲁著：《唐宋大曲之来源及其组织》，民国三十七年十二月北京大学出版部。
66. 王昆吾著：《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心 1998 年版。
67. 袁静芳著：《乐种学》，华乐出版社 1999 年版。
68.《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，中国 ISBN 中心 1994 年版。
69.《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版。
70.《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版。
71.《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，中国 ISBN 中心 1994 年版。
72.《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版。
73.《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，中国 ISBN 中心 2000 年版。
74.《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》，中国 ISBN 中心 1994 年版。
75. 孙星群著：《千古绝唱——福建南音探究》，海峡文艺出版社 1996 年版。
76. 李石根著：《西安鼓乐艺术传统浅识》（上），中国音乐家协会陕西分会、陕西省文化局 1981 年印。
77. 王耀华、刘春曙著：《福建南音初探》，福建人民出版社 1989 年版。
78. 浮山县三晋文化编委会编，邢作梅、石青柏主编：《龙角仙都》，1997 年（内部）版。

79. 郑祖襄著：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社 1998 年版。
80. 寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社 1999 年版。
81. 张前著：《中日音乐文化交流史》，人民音乐出版社 1999 年版。
82. 黄仁宇著：《万历十五年》，中华书局 1982 年版。
83. 韩军著：《五台山佛教音乐》，山西人民出版社 1993 年版。
84. 修海林著：《中国古代音乐教育》，上海教育出版社 1997 年版。
85. 杨纯渊著：《山西历史经济地理述要》，山西人民出版社 1993 年版。
86. 武兆鹏著：《晋北道情音乐研究》，人民音乐出版社 1996 年版。
87. 申双鱼、宋爱龙编：《上党八音会》，北岳文艺出版社 1993 年版。
88. 谭其骧主编：《中国历史地图集》，中国地图出版社 1982 年版。
89. 王仲荦著：《魏晋南北朝史》，上海人民出版社 1980 年版。
90. 张弓著：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社 1997 年版。
91. 武文斌编著：《西安鼓乐曲选》，西安旅游出版社 1999 年版。
92. 《繁峙岩山寺》，文物出版社 1990 年版。
93. 《兴县志》，中国大百科全书出版社 1993 年版。
94. 《广灵县志》，人民出版社 1993 年版。
95. 中央音乐学院民族音乐研究所编：《陕西的鼓乐社与铜器社》，1954 年油印本。
96. 田青主编：《中国宗教音乐》，宗教文化出版社 1997 年版。
97. 王昆吾著：《唐代酒令艺术》，知识出版社 1995 年版。

论文参考目录：

1. 曹飞：《晋城东四清震观歌台碑刻考述》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 103～120 页。
2. 车文明：《稷山县法王庙明代创修舞庭及庙貌图碑考论》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 90～102 页。
3. 陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，载《中国音乐学》1994 年第 3 期。
4. 陈克秀：《辽地笙管、盛唐遗音》，载乔建中、薛艺兵主编：首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社 1999 年版，第 158～180 页。
5. 冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 1～48 页。
6. 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证》，载《文艺研究》1989 年第 4 期。
7. 黄翔鹏：《唐宋社会生活与唐宋遗音》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 132～145 页。
8. 黄翔鹏：《两宋胡夷里巷遗音初探》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 177～197 页。
9. 黄竹三：《谈队戏》，载《民俗曲艺》第 115 期，台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998

年9月，第247～266页。

10. 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版，第684～694页。

11. 贾瑞祥：《东北鼓吹乐与笙管乐之异同》，载《比较音乐研究》1995年第4期第30～31页。

12. 景蔚岗：《晋北笙管乐字谱考索》，载中国艺术研究院1988年油印本。

13. 景蔚岗：《晋北笙律考》，载《音乐舞蹈》1989年1期（山西太原）。

14. 景蔚岗：《晋北道教音乐字谱解译的宫调问题》，载《音乐舞蹈》1990年1期。

15. 景蔚岗：《晋北笙管乐应律乐器考》，载《音乐舞蹈》1990年2期（山西太原）。

16. 景蔚岗：《山西民间吹打乐申论》，载《中国音乐学》2000年第2期。

17. 李天生：《〖唐乐星图〗校注》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

18. 李天生：《〖唐乐星图〗散论》，载《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

19. 李天生、田素兰：《赛社祭礼与乐户伎乐》，载《民俗曲艺》第115期，台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月，第211～245页。

20. 李石根：《西安鼓乐还必须深入研究》，载《中国音乐》1999年第1期第1～4页。

21. 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，载《敦煌研究》2000年第3期第73～79页。

22. 李方元：《现行民族音乐课程能给我们提供什么——现行民族音乐课程批判》，载《中国音乐学》2000年第3期，第72～87页。

23. 连 波：《中西戏剧音乐比较研究》（之二、之三），载上海音乐学院音乐研究所编《音乐学·民族音乐学》论文·译文集第二辑，1998年12月版第1～23页。

24. 刘建昌、陈家滨、任德泽：《山西宗教音乐调查报告》，载《音乐舞蹈》1990年1期。

25. 刘明澜：《金元北曲的多元性与主体性》，载《中国音乐学》2000年第3期第25～37页。

26. 鲁迅：《准风月谈·我谈"堕民"》，载《鲁迅全集》第五卷，人民文学出版社1958年版，第176页。

27. 牛玉新：《中国民间丝弦乐之比较研究》，《比较音乐研究》1995年第2期第29～40页。

28. 乔建中：《和而不同、多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析》，载《音乐研究》1994年第3期。

29. 乔建中：《曲牌论》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版，第403～420页。

30. 权容浩：《宋元南戏曲牌组合之研究》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社1999年版，第208～220页。

31. 山西八大套《青天歌》，见林谷芳编著《典型在夙昔》，昆仑出版社1998年版，第148～149页。

32. 孙必鹏：《唐宋"斗茶"之风及流行茶具》，《中国文物报》1998年6月10日星期三第3版。

33. 谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，载《敦煌研究》2000年第4期，第65～71页。

34. 田青：《佛教音乐的华化》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版，第570～604页。

35. 《天下谁人还识君》，载《读书》1994年4期。

36. 屠明：《湖北民间器乐曲〖十样锦〗研究》，载《中国音乐学》1999年第3期，第131～144页。

37. 王福才：《阳城县润城村东岳庙〖润城社新制神伞仪仗记〗碑考述》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 49～62 页。
38. 吴犇：《论中国传统及近现代专业创作器乐受声乐的影响》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 475～498 页。
39. 夏承焘：《令词出于打（酒）令考》，载《词学季刊》三卷二期 1936。
40. 项 阳：《山西乐户考述》，载《音乐研究》1996 年第 1 期第 76～88 页。
41. 肖学俊：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，载《比较音乐研究》1995 年第 4 期第 23～29 页。
42. 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第 90～93 页。
43. 薛艺兵：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 668～680 页。
44. 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998 年版，第 861～875 页。
45. 阎钟、乔健：《乐户的婚姻》，载《民俗曲艺》第 115 期，台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998 年 9 月，第 311～324 页。
46. 延保全、赵志华：《新绛县阳王镇东岳庙戏剧碑刻及赛社民俗考论》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社 1999 年版，第 63～89 页。
47. 杨善武：《一个典型的乐曲系统——灵宝鼓吹乐“门面”曲研究》，载《中国音乐学》1997 年 4 期，第 10～25 页。
48. 杨善武：《苦音研究：牵一发而动全身的理论课题》，载《中国音乐学》2000 年第 3 期，第 49～71 页。
49. 杨孟衡：《三晋古赛的深层开掘——代编者语》，载《中华戏曲》第七辑，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所主办，山西人民出版社 1988 年 3 月。
50. 杨孟衡：《潞城南舍调家龟——上党古赛考察之一》，载《民俗曲艺》第 115 期，台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998 年 9 月，第 267～310 页。
51. 袁静芳：《乐种体系划分的原则与层次》，载乔建中、薛艺兵主编：首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社 1999 年版，第 9～27 页。
52. 袁静芳：《20 世纪中国乐种学学科发展回望与跨世纪前瞻》，载《中国音乐学》2000 年第 1 期第 32～51 页。
53. 张正明：《明代的乐户》，载《明史研究》第一集，黄山书社 1991 年版，第 208～215 页。
54. 张振涛：《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社 1994 年版，第 92～111 页。
55. 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载乔建中、薛艺兵主编：首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社 1999 年版，第 241～283 页。
56. 赵维平：《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍》，载《音乐艺术》1995 年 3 期。

附录二：图片目录

彩版目录

彩版 1　《韩熙载夜宴图》局部
彩版 2　敦煌壁画《张议潮出行图》
彩版 3　敦煌壁画《宋河夫人出行图》
彩版 4　汾阳田村后土圣母庙明代《骑吹图》
彩版 5　芮城明代堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》局部
彩版 6　《康熙南巡图》第十卷局部：画舫上的乐队
彩版 7　《雍正祭先农坛图》局部
彩版 8　洪洞广胜寺元代《作场图》
彩版 9　河津乐户后人张太娃存张居正祖图
彩版 10　襄垣乐户后人陈凤元
彩版 11　河津乐户后人张太娃的老宅
彩版 12　隰县小西天明代伎乐悬塑
彩版 13　灵邱觉山寺辽代塔伎乐砖雕
彩版 14　新绛阳王稷益庙明代《祭拜图》
彩版 15　晋城玉皇庙清代咽喉殿
彩版 16　五台山佛光寺文殊殿明代罗汉奏乐图之一
彩版 17　五台山佛光寺文殊殿明代罗汉奏乐图之二
彩版 18　河津郭姓乐户祖图
彩版 19　河津乐户后人郭满喜
彩版 20　平顺圣母庙是迎神赛社之地
彩版 21　乐户行事时的衣靠正面①
彩版 22　乐户行事时的衣靠背面②
彩版 23　长治唐代乐俑
彩版 24　长治明清乐俑

插图目录

图 1　榆社北魏石棺伎乐

---

①② 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社 1999 年版，图 37、图 38。

图 2 唐苏思勖墓乐舞壁画
图 3 河南修武石棺嘉庆乐演出图
图 4 河北宣化辽墓《伎乐图》
图 5 汾阳太符观金代奏乐壁画
图 6 芮城永乐宫元代童子伎乐图
图 7 曲沃元代奏琵琶石雕
图 8 《宪宗元宵行乐图》局部
图 9 大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之一
图 10 大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之二
图 11 河津乐户后人高贵枝
图 12 采访图
图 13 蒲县东岳庙西戏台
图 14 蒲县东岳庙置地碑
图 15 蒲县东岳庙献戏碑
图 16 平顺大云院五代伎乐雕塑之一
图 17 平顺大云院五代伎乐雕塑之二
图 18 翼城武池乔泽庙元代戏台
图 19 襄汾金代伎乐砖雕“啸”
图 20 高平开化寺宋代《祭祀图》
图 21 灵邱觉山寺辽代塔雕伎乐弹箜篌
图 22 高平开化寺宋代《宫廷乐舞图》
图 23 修舞亭碑记
图 24 新绛金代伎乐砖雕之一
图 25 新绛金代伎乐砖雕之二
图 26 隰县小西天明代悬塑乐队组合
图 27 隰县小西天明代伎乐悬塑
图 28 浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之一
图 29 浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之二
图 30 浮山明代乐俑
图 31 长治明清乐俑
图 32 长治梁家庄观音堂明代悬塑伎乐
图 33 繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之一
图 34 繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之二
图 35 高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之一
图 36 高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之二
图 37 晋城府城关帝庙清代柱雕伎乐

图 38　吉林西安吹鼓乐文书
图 39　潞城微子镇乐户后人朱招群与朱群才
图 40　晋城玉皇庙咽喉殿碑
图 41　陵川乐户庙
图 42　陵川乐户后人
图 43　民国高平县城地图中喉咽祠的位置
图 44　平顺北社乡乐户供奉的咽喉神像
图 45　五台山佛光寺唐代经幢伎乐雕塑
图 46　河津郭姓乐户后人
图 47　壶关乐户后人牛琦云和家人
图 48　浮山乐户后人
图 49　敦煌唐代乐谱《长沙女引》
图 50　山西乐户后人保存的乐谱手抄本《刹点清天歌》
图 51　山西乐户后人保存的乐谱手抄本《月而（儿）高》
图 52　宋·吕大临《大傩图》局部
图 53　上党乐户演出佛教傩戏《监斋》中的三头六臂神
图 54　乐户在迎神赛社时戴的面具
图 55　采访定襄乐户艺人赵根年
图 56　采访定襄乐户艺人史冯柱
图 57　宋·武宗元《朝元仙仗图》局部
图 58　汾阳太符观外景
图 59　明代手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》
图 60　侯马金代董明墓中的“生、旦、净、末、丑”戏曲乐俑
图 61　辽宁辽阳两支鼓吹乐队在“对棚”
图 62　对棚中下阳鼓吹乐队的主奏者
图 63　对棚中刘家班鼓吹乐队的主奏者
图 64　隋唐西域历史地图
图 65　河北固安屈家营音乐会在演奏
图 66　河北固安屈家营音乐会钹王在演奏

后　记

最初接触这个题目是在1993年，当时在山西做国家社科重点课题《中国音乐文物大系·山西卷》的调查，当一些民间艺人称自己为乐户后代时，我觉得是一个很有意思的现象。但当时重在音乐文物，对乐户只是顺便调查，不曾深入。后来读到清代学者俞正燮《除乐户丐户籍及女乐考附古事》一文，才觉得这是一个大有嚼头的题目。由于其他课题尚未完成，虽然也将顺带调查的心得敷衍成篇，却是水上浮萍。进入博士阶段的学习后，因觉得时间紧等客观原因而畏难，考虑另作他题，但导师袁静芳先生却坚持让我研究乐户。待我沉下心来，从梳理文献入手，结合田野调查所得，逐渐感到此题的分量。在袁先生的指导下，为了能够驾驭课题我先后到北京大学、中央民族大学研修相关课程，并数次到山西，拜访多位专家学者，对十多个县市的几十位老乐人及其后代进行了调查采访，掌握了第一手的宝贵资料；先后查阅了包括地方志书等两百余种文献和近百种现代学者的相关论述，作了数十万字的读书笔记，脉络逐渐清晰，从而对这一群体从制度的层面有了一定程度的把握，深入思考，终于有所收获：由乐籍制度下的乐人这条主脉而涉及传统音乐的方方面面，“贱民”们在承受着巨大的社会不公的同时，竟成为中华民族音乐文化传统创造传承的中坚力量。他们为社会所创造的精神财富与其承受的精神痛苦同样深重。一部血泪辛酸的历史，一部由乐户们创造的中国传统音乐的发展史，值得我们下功夫花力气去研究。

从开始《中国音乐文物大系·山西卷》的调查接触到乐户的后人们至今，已经8载有余，每每有多与他们接触，向他们求教的冲动，但却做得很不够。从隐约模糊到逐渐清晰，越来越觉得应该对他们全方位进行研讨。惜乎中国目前的音乐教育，基本将他们所传承的东西漠然置之，听任其自生自灭。以乐籍制度、乐人为主脉对中国音乐文化传统进行梳理，可以说越沉下心来，深入进去，便越体会到这是一个巨大的传统音乐宝库，越深入便越觉得力不从心。任何没有深入探究便武断地说中国传统音乐没有更多可取之处的言论无疑是可笑而可悲的；越是深入越会对乐人们肃然起敬，他们（她们）承受了太多的苦难，承受了太多社会强加给他们（她们）的不公，然而正是这一群体——处于社会最底层的群体，却成为中国传统音乐文化的主要创造者与承载者。

20世纪，特别是在下半叶，中国音乐学进入了比较快的发展时期，人们多借助于一些新的理论和研究方法对音乐文化传统重新审识。但是，由于人们更多以西方专业音

乐的理论与分析方法研究中国音乐传统，虽然取得了不少的研究成果，却总有隔靴搔痒之感；一些学者虽然将目光聚焦于传统音乐文化，由于忽略了制度对文化传统的影响，忽略了以人为本的研究，往往就事论事，仅仅看到各种区域性音乐文化现象的局部，割裂了现实与传统的内在联系；也有一些学者，偏重于音乐本体，而忽略了人文的因素；而另有一些学者，往往过多强调了人文的因素，却没有理会到音乐本体的重要，凡此种种，都制约了对传统音乐文化进行深入的探讨。我们还应看到，大史学界以及人类学、民俗学、民族学等学科的研究，都对音乐文化传统的研讨有着重要的借鉴作用，如果我们过多地强调音乐文化的特殊性，其实是人为的封闭自我，割断本学科与多学科的关联。虽然我们也常说运用了多学科的研究方法，但真正将多学科的研究方法运用到传统音乐研究的著作并不多见。

我们应该承认个人在研究传统音乐文化中的局限性。在注重多学科、多视角、立体研究的今天，我们需要群体的研究力量，分而治之的共同攻关。但有一点是明确的，这就是在研究之时能够有比较宏观的把握，明了自己所研究问题的历史坐标，则可以为接通音乐文化传统的历史链环作出自己应有的贡献，关键在于接通。

我们的工作仅仅是刚刚起步，对乐户和其承载的中国音乐文化传统的丰厚内涵的探究有待时日，恳望有志者的共同努力。

在此，我要向在论文的调查与写作过程中不吝赐教的马良怀、郭润涛、栗守田、师天群、薛庆荣、李天生、张振南、王次炤、于润洋、郭乃安、黄翔鹏、冯洁轩、乔建中、田晓岫、田联韬、周青青、伊鸿书、周畅、王小盾、冯文慈、周吉、田青、秦序、张欢、黄大岗、张伯瑜、刘新之、王德昌、任凤舞等诸位先生，向程伟进、赵塔里木、张振涛、景蔚岗、崔宪、汪申申、陈铭道、管建华、刘勇、郭艮堂、孙晓晖、李方元、周广荣、陈克秀、董建国、刘晓辉、贾树龙等诸位仁兄，向圆海师傅、陈凤元、张丑女、牛琦云、史凤柱、赵根年、郭红锁、郭斌、高贵枝以及其他在采访中给与热情帮助支持与指教的老艺人与其后人们致以真诚的谢意。

感谢全国艺术科学规划课题评审组的诸位专家学者对本课题的青睐，使之成为国家级的研究基金项目（99CD25）。秦序先生不遗余力地对本课题推介令我深受感动；感谢中国艺术研究院科研办公室的林秀娣主任对课题研究进程的关心；中央音乐学院音乐学研究所张前先生等诸位专家组成员对本课题的垂青；北京大学“中国古代文明研究中心”的李伯谦主任、徐天进先生对课题的出版倾尽全力，使我深感荣幸一并拜谢。

特别要指出的是，日本学者岸边成雄先生的大著《唐代音乐史的研究》，给了我相当的启发和教益，引发了许多的思考。岸边成雄先生扎实的汉学功力令后学钦敬。

远在美国的《Music in China》的主编周勤如博士对我的研究课题给予了相当的关注与支持，并将本人此前发表的《山西乐户考述》全文译载，对我是一种鼓励与鞭策。

由衷感谢吾师静芳先生。

在博士学位论文的基础上，我又根据多位专家学者和师友提出的宝贵意见和建议，对文章进行了较为全面的修改和补充，以期能够相对完善。对乐籍制度的研究仅仅是一个开端，许多问题有待进一步研讨时再加以深入。

乐籍研究——献给中国音乐文化传统的创造与承载者